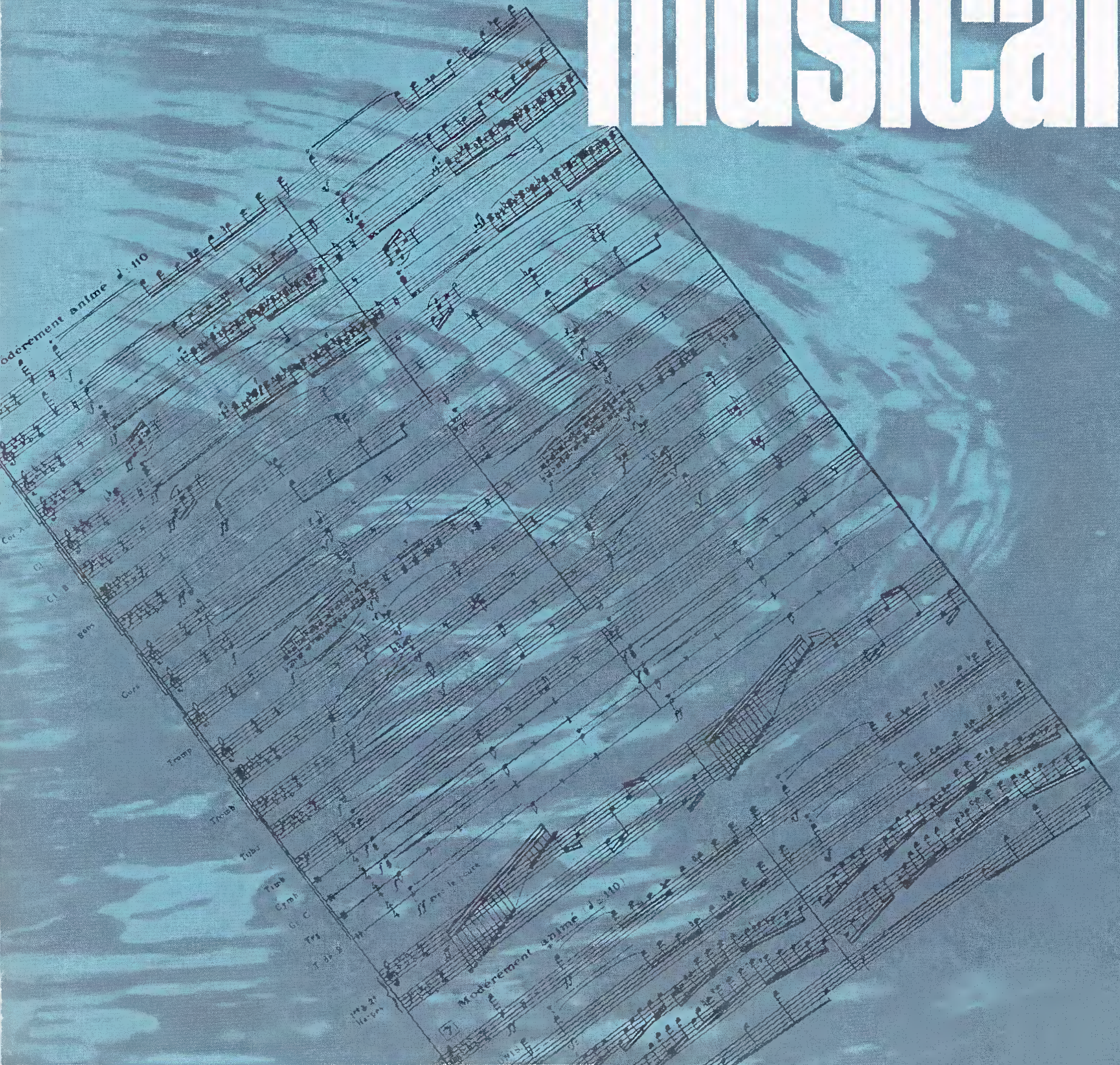
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 5 F. / AVRIL 1973 197

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 30** - Etranger : **F 36**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 40** - Etranger : **F 46**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS

La revue ne paraît pas en août et septembre

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 7**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

28e Année — N° 197 AVRIL 1973

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

MOTION POUR LA REFORME DE L'EDUCATION MUSICALE EN FRANCE

Au cours de leur Assemblée Générale du 7 février 1973, les membres du COMITE NATIONAL DE LA MUSIQUE ont voté **à l'unanimité** les neuf motions suivantes, relatives à la réforme de l'éducation musicale en France, et proposées par la Commission de l'Enseignement dudit COMITE NATIONAL DE LA MUSIQUE :

1. - Instaurer dans tous les établissements les conditions pédagogiques et matérielles nécessaires à **une vie musicale collective et individuelle ;** y développer les chorales en leur assurant les buts d'exécution ; y créer des orchestres ou ensembles instrumentaux d'amateurs, à base d'instruments simples dans les petites classes, d'instruments classiques dans les classes plus hautes.
2. - **Moderniser dans les plus brefs délais l'éducation musicale** et l'entreprendre dès la Maternelle ; en réétudier les programmes et en définir l'esprit.
3. - **Repenser la formation et le rôle de l'éducateur musical** à tous les niveaux, définir ses finalités et en déduire les actions à entreprendre.
4. - **Rationaliser et généraliser les animations musicales et la fréquentation des concerts** soit à l'intérieur soit à l'extérieur des établissements, les premiers ne devant jamais supplanter les seconds afin de donner l'habitude de se déplacer pour aller au concert.
5. - **Rendre effectif dans le Premier Cycle et obligatoire dans le Second Cycle,** au minimum sous forme optionnelle, l'éducation musicale dans le Second Degré, et faire en sorte que tout établissement dispose des enseignants qualifiés et des locaux et équipements nécessaires ; on souhaite, à court terme, une extension du nombre d'établissements préparant l'Option A 6 et la création d'options musicales analogues dans les autres sections.
6. - **Définir le rôle des conseillers pédagogiques musicaux** et obtenir l'augmentation progressive de leurs effectifs jusqu'au nombre souhaitable qui devrait être, dans un premier temps UN par département, et ultérieurement UN par circonscription, conformément aux objectifs définis par le VIe Plan.
7. - Promouvoir la création et l'extension **d'écoles primaires à horaire musical renforcé.**
8. - Etudier au niveau national dans les universités un plan général d'implantation d'enseignement à divers niveaux, tant en majeure qu'en mineure, en veillant à ce que **les majeures, au moins, soient exclusivement confiées à des enseignants qualifiés dans la discipline sur le plan universitaire.**
9. - Obtenir que la parité dans l'enseignement musical des diplômes, grades et concours avec les autres disciplines soit poursuivie jusqu'à l'égalité complète, **incluant notamment la création d'une agrégation de musique.**

Le Président du
COMITE NATIONAL DE LA MUSIQUE
Henri SAUGUET.

PAUL MORAND - MAURICE RAVEL :

DON QUICHOTTE A DULCINÉE (*) (suite)

par Angélique FULIN

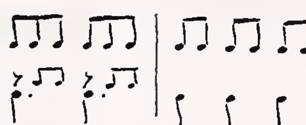
I. — CHANSON ROMANESQUE

4 couplets tous différents, suivis d'une brève coda en forme d'envoi.

Le rythme retient ici l'attention dès les premières mesures d'accompagnement et demeure immuable durant toute la chanson. Il s'agit d'un rythme par multiplication, c'est-à-dire mesuré sur la petite pulsation. Conçu à l'inverse de la théorie classique qui ne connaît que le rythme par division à partir de l'unité la plus longue (la ronde vaut deux blanches, quatre noires, etc.), le rythme par multiplication, remis en honneur et utilisé de façon systématique par MESSIAEN (valeurs ajoutées, rythmes non rétrogradables) est celui des mélodies et des danses populaires où, au lieu de penser par temps inégaux, musiciens et danseurs ressentent et marquent par de petits pas ou un frémissement de tout le corps la pulsation rapide de base, non pas



Dans le même esprit, RAVEL emploie ici un balancement 6/8 - 3/4



et donne avec précision l'indication métronomique à la croche très rapide : croche = 208.

Le langage harmonique laisse apparaître les détails déjà rencontrés par ailleurs dans l'écriture de RAVEL :

— une tonalité mineure sans sensible où l'accord de septième de dominante présente une tierce mineure inhabituelle :



— l'emploi fréquent des appogiatures, parfois superposées à la note réelle, d'où de nombreuses dissonances de secondes :
exemples : mes. 8 mise en relief de la première syllabe du mot « offensa » :



mes. 15-17 puis 27-29 : à l'accompagnement, double appogiature particulièrement grinçante (demi-ton supérieur et inférieur) ponctuant la fin des deux premiers couplets :



— une succession d'accords parfaits constituant la cadence du premier couplet (mes. 12-13-14) :

— la mélodie achevée sur un sixième degré que l'harmonie ajoute à l'accord parfait final :

Mais la trame générale permet une analyse fort simple :

1[er] couplet :

si bémol mineur sans sensible (la sensible apparaît à l'accompagnement — mes. 10 — dans une formule ascendante mineur mélodique aboutissant à une cadence imparfaite, c'est-à-dire sur un accord de tonique renversé, au moment où le chanteur évoque le personnage de Pança,

balancement ininterrompu tonique-dominante (mélodie achevée sur la dominante),

entre les couplets, l'accord de dominante fait apparaître à nouveau la sensible et devient Majeur.

2[e] couplet :

modulant grâce à un jeu de quintes augmentées puis retour à la dominante (avec sensible dans l'accord majeur comme après le 1[er] couplet).

3[e] couplet :

si bémol majeur s'infléchissant à la fin du couplet au ton de la dominante fa, ce qui donne à la mélodie une allure plus conclusive, mais l'accompagnement ne s'attarde pas et reprend immédiatement la tonalité initiale.

4[e] couplet :

si bémol majeur — après un très rapide emprunt au ton voisin de mi bémol (sur les paroles « Ma Dame »), cadence parfaite (reprise intégralement) avec une dernière appogiature longue à la mélodie.

Coda :

pp — large déploiement sur trois octaves et demie d'un accord de tonique avec sixte ajoutée, note sur laquelle la mélodie reste suspendue.

II. — CHANSON EPIQUE

A. — à 5/4, noire = 66, un rythme de lente procession :

— des accords parallèles de quarte et sixte, d'où les inévitables successions de quartes, au grave du clavier :

— une mélodie sans le moindre heurt — sons conjoints — croches régulières — calme prière qui gravit lentement les degrés en hauteur et en intensité pour atteindre l'autel de la Madone sur une cadence mélodique sereine à allure tonale en do majeur :

(*) Les exemples musicaux que nous publions le sont avec l'autorisation des Editions DURAND et Cie, Editeurs propriétaires, Paris 8[e].

— à l'accompagnement, le lent cheminement des accords aboutit, à chaque palier de la mélodie, à un accord parfait majeur (Sol : mes. 5 — La : mes. 8 — Do : mes. 12). Le piano achève alors, avec une longue pédale do à la basse sur laquelle se balancent tierces majeures et mineures, par une très belle phrase que le chant retrouvera, tout à fait à la fin de sa prière, pour évoquer à nouveau « la Madone au bleu mantel » — (noter la sixte napolitaine précédant à la basse la tonique finale ré bémol-do, doublée en quintes parallèles par la bémol-sol dans la ligne mélodique :

Chant
man-tel
Piano
p

B. — La vision de l'épée justifie une mélodie en arpège qui culmine sur le mot « ma lame », un crescendo jusqu'au f (le seul de la pièce), et la montée de l'accompagnement, en une mesure, vers le scintillement de l'accord parfait de fa majeur qui recèle la nouvelle pédale la autour de laquelle joue l'harmonie et sur laquelle terminerait le chant sans une dernière inflexion vers l'accord mineur de sol :

Comme en pudeur et chasteté
Ma la — me
p

La procession des accords s'interrompt alors. En noire et blanche, un contrepoint d'une grande pureté accompagne seul le chant (qui lui-même reprend la calme prière à Saint-Michel) et descend jusqu'à la nouvelle finale fa sur laquelle, à la quinte, comme le piano l'avait fait aux mesures 12 et 13, la mélodie évoque une dernière fois « la Madone au bleu mantel » avant la lumière de l'Amen où le chant conserve la quinte au centre d'un accord parfait de fa majeur très large et pur :

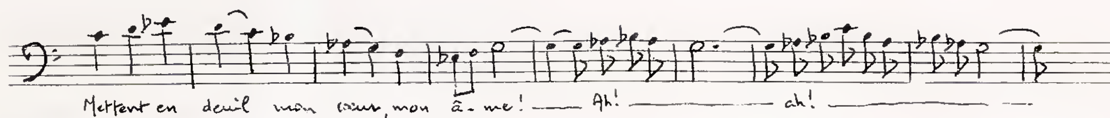
Ô grands St Geor-ges et Saint Michel
À vous, Madone au bleu man-tel!
A — men

III. — CHANSON A BOIRE

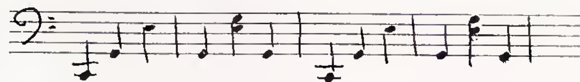
« Ce que Mozart aimait à devoir aux maîtres de l'opéra-bouffe napolitain, Fauré, Debussy et Ravel l'emprunteront, un siècle plus tard, à ceux de leurs aînés dont la verve inventive avait trouvé son expression déliée dans l'élan spontané qui entraîne les audaces de plume et de langage, chez les musiciens de romances, d'opéras-comiques ou de ballets. » (ROLAND-MANUEL — L'évolution de l'harmonie, in Histoire de la Musique.)

Elan spontané, les deux couplets identiques de cette jota aragonesa endiablée qui ne connaissent que les rythmes traditionnels :

les mélismes habituels du chant espagnol :



et les deux notes de basse sempiternelles Dominante-Tonique :



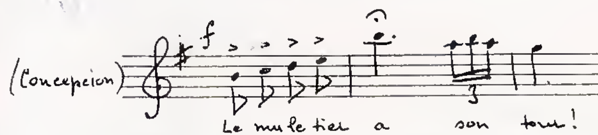
Audaces de plume et de langage, ces cascades d'accords parfaits, ces frottements de secondes mineures :



Verve inventive, ce figuralisme qui fait tituber le chanteur et hoqueter le piano :

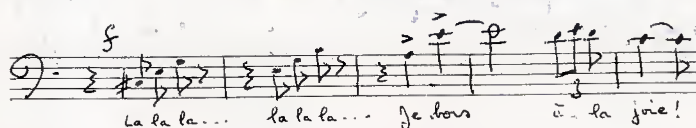


L'histoire veut que cette jota ait pour nous une résonance mélancolique. Certes nous avons déjà rencontré Maurice RAVEL cocasse, débridé, voire libertin. Il nous a déjà conté « la morale de Boccace avec un peu d'Espagne autour : « ...Il arrive un moment dans les déduits d'amour où... »



(L'Heure Espagnole.)

C'était en 1907. Vingt-cinq années ont passé, riches de chefs-d'œuvre. Les deux derniers, les deux Concertos pour piano, remportent un immense succès. RAVEL revient d'une tournée triomphale avec Marguerite Long. Il a plusieurs projets... et il retrouve sur le même air la morale de Boccace ! :



Mais la maladie survient, implacable, et « sur le dernier vers de ce refrain bachique, sur ce toast désinvolte, RAVEL prend à jamais congé de la musique ». (ROLAND-MANUEL — Maurice Ravel.)

Olivier CORBIOT

DIANE ET EUTERPE

Sœur d'Apollon, vierge chasseresse, impitoyable, Diane a pour attributs Biche, Chien, Arc et Flèches. Fille de Leto, elle naquit à Delos. C'est l'amie des bois et des montagnes. Elle est célébrée par les chœurs des jeunes filles. Dans le ciel, son autre nom est celui de Phébé. Sur la terre, c'est Artémis.

Reine des bois, elle était souvent accompagnée de soixante nymphes, les océanies, les vingt autres dont elle exigeait une inviolable chasteté, les Asies. La Tauride (aujourd'hui la Crimée et les rivages des mers Noire et d'Azov) était un séjour cruel pour les naufragés, jetés sur la côte puisqu'ils étaient immolés en l'honneur de Diane. Non moins cruelle, celle-ci n'avait-elle pas transpercé de ses flèches Opis, la providence, vierge hyperboréenne ?

Son costume est celui de la chasseresse. On la représenterait volontiers en veste de daim, la chevelure nouée à l'arrière, et tenant un arc. Ou dans un plus simple appareil, comme au Château d'Anet. Ou bien encore visant le ciel avec, à ses pieds, un lévrier. La musique imitative n'a pas manqué de décrire les bois et les forêts inspiratrices. Les hautes futaies élèvent le regard vers les cimes des arbres. Les compositeurs sont restés attentifs aux pièces d'eau entourées de coteaux décorés de bosquets et d'arbustes. Ils n'ont pu rester indifférents aux bruissements des feuilles, aux grondements des orages, au clair murmure de cascatelles et au tumulte que fait le vent dans les branchages agités çà et là. C'est l'harmonie de la forêt.

« Nature immense,
Impénétrable et fière !...
Oui, soufflez ouragans, criez forêts profondes
Croulez rochers, torrents précipitez vos ondes. »

(Berlioz.)

Les arbres ont souvent inspiré les musiciens qui ont sacrifié à Artémis bien après que les colons grecs et phéniciens aient introduit son culte dans le Sud-Ouest de l'Europe. Les statues de la déesse étaient plongées dans les eaux de la mer pour leur rendre leur force qui, au cours de l'année, aurait pu s'épuiser. Certaines fêtes étaient célébrées qui permettaient d'offrir à Artémis des gâteaux décorés de bougies. Des fillettes amenaient une chèvre en offrande à la déesse, qui, à l'occasion assistait les accouchées ; comme Isis en Egypte, elle garde sa nature originelle de déesse de la fécondité.

A Rome, des scènes sacrificielles en l'honneur de Diane ont été représentées en mosaïque. Ainsi la villa de Piazza Armerina (fin du IIIe siècle) en offre un bel exemple. Ce sont des mosaïques décoratives aux couleurs contrastées.

Chez les Grecs, le sentiment religieux s'exprimait des chants tels que la paean et le prosodion. Ils s'adressaient à Apollon et à Artémis. Les prosodies étaient des chants de marche. Par exemple, lorsqu'il s'agissait d'organiser un cortège vers un temple, on chantait les prosodion. Le Paean était le plus spécialement destiné à Apollon. Ces chants, selon Ottavio Tiby, s'adressaient aux divinités pour faire cesser un fléau. Puis ils furent destinés à la célébration d'une victoire ou à la conclusion d'un repas.

Quand on étudie les opéras de Gluck et que l'on rapproche de ceux-ci les tragédies de Jean Racine, les sources que ces deux auteurs ont trouvé dans Euripide nous montrent le souci commun au librettiste et au dramaturge d'invoquer Artémis sous le nom de Diane.

Dans l'acte premier d'« Iphigénie » Agamemnon dit en reprenant les mots prononcés par Calchas, devin grec qui accompagna Agamemnon au Siège de Troie :

« Vous armez contre Troie une puissance vaine
Si dans un sacrifice auguste et solennel
Une fille du sang d'Hélène
De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel
Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie. »

(Racine.)

Dans «l'Iphigénie en Aulide » (note 1), le théâtre présente dans le fond, d'un côté le camp des Grecs, et de l'autre, un bois. Agamemnon est seul. Il supplie Diane de lui épargner le supplice de sa fille.

Dans « l'Iphigénie de Tauride » de Gluck, le premier acte se situe à l'entrée du temple de Diane ; sur le devant, le bois sacré qui le précède et l'entoure. Nous voyons comment se fait l'association Bois-Déesse dans la décoration de la scène. L'Ouverture de l'Iphigénie en Tauride décrit en outre une tempête qui se rapproche de plus en plus. Iphigénie chantera « Grands dieux ! Soyez-nous secourables ».



L'acte IV représente l'intérieur du temple de Diane. La statue de la déesse élevée sur une estrade est au milieu : en avançant sur l'un des côtés, on voit l'autel des sacrifices.

Note 1 - Aulide, port de la Grèce continentale, en Boétie.

A Delos, le culte d'Artémis est associé à l'arbre et au lion. Cet arbre du monde est, selon J. Richer, un olivier, un platane ou un palmier. Née un jour avant Apollon, elle peut être considérée comme une « très ancienne occupante » de l'île de Délos. Là, écrit Lucien, on ne faisait pas de sacrifice sans danser. Certaines danses consistaient en imitations d'animaux. Des jeunes filles se déguisaient en ourses et se dandinaient en s'inspirant de la manière dont ces animaux se comportaient. Plus tard, la peau de bête fut remplacée par une peau de couleur jaune.

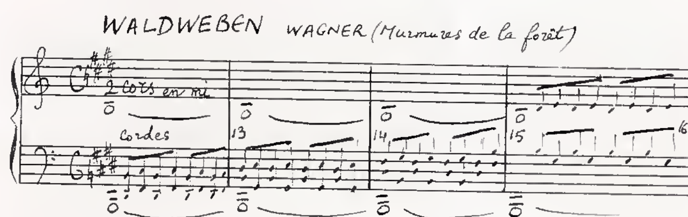
La chaste déesse, connue sous les Latins sous le nom de Diane, s'éprit d'un petit-fils de Jupiter, Endymion qui, caché dans une grotte du Mont Latmos en Carie, y dormait du plus profond sommeil. Diane prenait alors la forme de la lune et venait le visiter.

Dans le golfe de Boïaï, en Laconie, le myrte portant le nom d'Artémis Sôteira, était adoré telle une divinité. En Arcadie, se tenait dans un bois sacré « Artémis la pendue » dont le culte était confondu avec celui primitif de l'arbre.

Dans la civilisation crétoise, le nom donné à l'Artémis grecque était Aphaïa tandis que chez les Etrusques Artume était la divinité identifiée avec la déesse qui nous intéresse ici.

Non loin d'Albe, dans le Latium, un culte de la déesse était célébré. Le prêtre, sorte de « Roi de la Forêt » remplissait ses fonctions jusqu'au moment où un successeur éventuel, désirant prendre sa place le détrônait en l'égorgeant.

Le joueur de cor évoque aisément la forêt par l'air pénétrant dans un cor creux mis en résonance. Ainsi préfère-t-il l'aulos, les bois et les cuivres à la lyre d'Apollon. Les cors d'harmonie évoquent par excellence le mystère de la forêt que l'on entend murmurer dans le « Sieg-



fried » de Wagner. Gustave Malher a bien su dans « Das Klagende lied » exprimer la nostalgie d'un paradis perdu, grâce à une orchestration étonnante ; avec ses trémolos de cordes, ses cors qui rejoignent ceux de Weber, mais où nulle audace ne saurait surprendre bien qu'écrite vers 1880 ; l'on songe parfois à Cl. Debussy. C'est la légende de la forêt :

« Le plus jeune parcourt bois et landes,
Mais sa course ne dure guère longtemps
Et bientôt au loin, il aperçoit
A l'ombre d'un saule, la fleur rouge. »

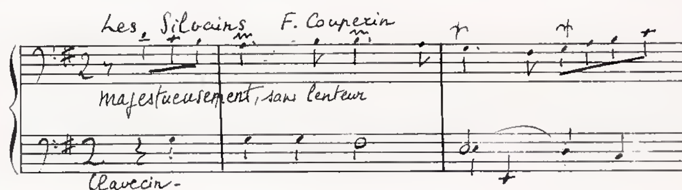
Puis, c'est le chant du « gentil rossignol » et du « rouge-gorge derrière la haie ».

La première scène de l'Opéra de Claude de France, Pelléas, se situe dans une forêt. C'est une atmosphère que l'orchestration de Debussy a pu créer grâce à l'utilisation des anches doubles, des cordes graves et des clarinettes en si bémol. « Je chassais dans la forêt, je poursuivais un sanglier, je me suis trompé de chemin... »



L'auteur du Freischütz avait, dans ce domaine forestier, réalisé des modèles. Les forêts accessibles appellent, sous leurs cimes verdoyantes, l'homme à respirer librement au sein de la nature amie et au milieu des « naturlaut », bruits de la nature : branchages qui craquent sous le pas du marcheur, goutelettes de troncs s'écoulant au moment du dégel, chants d'oiseaux que L. Van Beethoven suggère dans la « Symphonie Pastorale » avec une flûte pour le rossignol, un hautbois pour la caille et deux clarinettes pour un coucou. Les coloris sombres des cuivres dépeignent les sous-bois dans la « Mort et le Bûcheron » des « Animaux Modèles » de Francis Poulenc qui, après avoir fait entendre les cris stridents d'un hôte de ces bois, accentue le mystère et l'aspect fantastique de la forêt par une plaintive mélodie aux violoncelles.

Ainsi, les musiciens ont pu écouter le bruissement des feuillages avec le vent qui passe. Il faudrait citer « Les Sylvains » de François (1 bis) Couperin, « Les Contes de Ma Mère l'Oye » de Ravel, l'Histoire de la Forêt Viennoise de Johann II Strauss (1825-1899), le « Poème de la Forêt » d'Albert Roussel, « La Forêt bleue » de Louis Aubert, qui, comme la princesse au Bois Dormant ne s'est éveillée qu'un court instant.





Extrait du cycle « Ma Patrie » - « Par les prés et par les forêts de Bohème », Frédéric Smetana décrit les paysages d'Europe Centrale. C'est aussi « Le rusé petit Renard » de Janacek qui étonne le public par une représentation d'« animaux » qui évoluaient sur la scène du

---

Note 1 bis - 1er ordre en Sol majeur. La Diane - 2e ordre en Ré majeur.

théâtre Sarah Bernhardt, il y a une quinzaine d'années dans le cadre des spectacles organisés par le théâtre des Nations. Les êtres ainsi campés animaient un bois grouillant qu'accompagnait une musique féérique très éloignée, par le style, du Ravel de l'« Enfant et les Sortilèges ». C'est un fabliau naïf et « sans prétentions » en trois actes (2).

On prétend, nous dit Vuillermoz, que la Ballade pour piano et orchestre fut inspirée à G. Fauré par le souvenir des « Murmures de la Forêt » qui l'avaient charmé lorsqu'il entendit la Tétralogie à Bayreuth. « Il n'est pas impossible que Gabriel Fauré ait voulu faire chanter une forêt de chez nous. »

« L'Aubade de Poulenc pour dix-huit instruments évoque à merveille une autre forêt » qui rappelle plus les bocages de l'Ile-de-France que les bois sacrés de la Grèce. « Il s'agit de la légende d'Endymion pourchassé par Diane. » Soudain elle jette son arc à terre pour manifester son angoisse amoureuse, s'échappe et disparaît dans un fourré, tandis que les chasseresses qui l'avaient poursuivie désemparées, s'étendent et s'endorment.

On connaît cette autre légende qui met en scène Actéon surprenant au bain la jeune déesse ; le jeune homme bientôt métamorphosé en cerf sera dévoré par ses propres chiens.

Titien s'inspira de cette scène mythologique pour créer une véritable symphonie de couleurs en un tableau traité dans une matière picturale très fluide. Les contrastes d'ombres et de lumières y sont remarquables. Titien reproduisit deux toiles sur le même sujet. Le cerf est l'élaphos ou élaphus. Selon J. Richer, il désigne ce qui est situé à l'est de Caulonia, ville qui se trouvait au sud de l'Italie, à l'est de Delphes, sur le même parallèle que le sanctuaire d'Apollon. Le musée d'Ephèse conserve une statue où la déesse est représentée, flanquée de deux cervidés.

La « Quatrième symphonie » d'Anton Bruckner (1824-1896) débute par un appel de cor solo, tandis que les trémolos de cordes paraissent décrire l'orée d'un bois. Les instruments de la famille des bois font écho à l'appel du cor. L'Allégro molto moderato initial décrit avec un grand art « un paysage aux larges horizons ».

Dans un autre ordre d'idées, il serait intéressant de rappeler que Chostakovitch a composé en 1949 « Le Chant des Forêts ». C'est une grande cantate (op. 81) sorte d'oratorio profane, pour soli, chœur de garçons, chœur mixte et orchestre écrit sur des poèmes d'E. Dolmatovski. Cette œuvre fonctionnelle et réaliste est née après l'intervention de Jdanov auprès des artistes russes et de ce fait, est exemplaire des tendances de la musique du pays de Dimitri.

Modeste Moussorgski, avec « Boris Godounov » fait débuter le IVe acte de son opéra dans le décor de la forêt de Kromy. Le prélude a un caractère tragique.



Ainsi la Forêt crée-t-elle chez les musiciens le désir de transposer dans le domaine des sons et des bruits les impressions reçues.

Encore faut-il ajouter que les arbres fournissent à l'ensemble symphonique les essences nécessaires à la fabrication des instruments de musique tels que l'orgue, les cordes et les bois : l'orchestre lui-même n'est-il pas lui-même une forêt sonore où les troncs creux sont dépourvus de feuilles sinon de celles des musiciens qui les lisent pour suivre la partition ?

Mais le bois peut brûler ; si les partitions de la 6e Symphonie de Beethoven et les instruments de musique étaient consumés, elle n'existerait plus que pour quelques années dans la mémoire de ceux qui l'ont entendue, jouée ou dirigée. Ainsi faudrait-il faire appel à « de nouveaux actes d'expression créatrice » (Merleau Ponty) pour la faire apparaître au monde. La « Pastorale » a d'ailleurs subi bien des métamorphoses tout au cours du XIXe siècle et nous n'en voulons comme meilleur exemple que la troisième partie de la « Fantastique » de Berlioz. La « Sixième Symphonie » subsiste « en son lieu intelligible » qu'elle soit bien ou mal exécutée et mène son existence dans un temps plus secret que le temps naturel (M. Proust). Une forêt est destructible. Une musique dont il ne reste que quelques exemplaires est soudain recherchée. L'idée de la représentation de la forêt en musique ne dure qu'autant que les moyens d'expression avec certains procédés étudiés ici, permette sa permanence. La musique est aussi « parlante » que la peinture. La musique d'un Wagner est installée en nous et même si nous ne gardons aucun souvenir précis des œuvres entendues, toute notre expérience sera celle de quelqu'un qui a connu la musique d'un Wagner ou d'un Berlioz. Ces deux musiciens auront eu, vis-à-vis de la nature, une attitude semblable. Et si de leur temps, leur musique respective n'a pas toujours été comprise, ils auront eu au moins le mérite d'obliger leurs contemporains à écouter la Forêt et à imaginer Diane à travers elle.



Note 2 - Janacek (1854-1928) notait des chants d'oiseaux, des cris d'animaux, le fracas des eaux d'une cascade et ces notations de rythmes et d'intonations lui servaient à la constitution d'airs et de mélodies. En 1928, parti à la recherche d'un enfant égaré dans une forêt, contracta une pneumonie et mourut le 12 août.

V - d'Indy qui mourut trois années après Janacek avait écrit un poème symphonique « La Forêt enchantée » d'après Uhland.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

HOP - FROG

de Raymond LOUCHEUR (2)

Il y aura vingt ans, le 17 juin prochain, que cette œuvre capitale de Raymond LOUCHEUR aura été représentée au théâtre de l'Opéra.

Ce ballet pantomime en deux actes fut inspiré au compositeur par un conte d'Edgar Poë, extrait des Nouvelles Histoires Extraordinaires. L'argument n'est pas sans rappeler quelque peu un fait historique, le fameux bal des Ardents, mômerie donnée à l'Hôtel Saint-Pôl en 1393 où Charles VI faillit être brûlé vif. Quand le rideau se lève, on assiste au réveil du roi. Il cherche la manière d'égayer son prochain bal masqué. Les ministres convoqués proposent des sujets qui ne satisfont pas le roi. Hop-Frog le bouffon intervient mais il est mal reçu, ainsi que Tripetta, la jeune danseuse. Pour venger cette dernière, qu'il aime, Hop-Frog conçoit son sinistre projet et il suggère au roi de se déguiser en singe ainsi que ses ministres. Au deuxième acte le bal commence. Après la danse amoureuse de Tripetta, arrivent les invités : valse, tarentelle, entrée des singes. Hop-Frog fait irruption rageusement, bondit et accroche au lustre le plus gros des singes. Les invités rient bruyamment, mais le singe perd son masque. Stupeur : c'est le roi ! Hop-Frog s'approche de lui, un flambeau à la main et le transforme en torche vivante tandis que Tripetta entraîne les courtisans dans une danse générale.

La chorégraphie était du Danois Harald Lander. Jean Babilée tenait le rôle d'Hop-Frog, Liane Daydé celui de Tripetta et M. Sauvageot celui du roi. Les décors et les costumes « aux tons sourds, aux harmonies subtilement composées, en demi-teintes, créaient un climat de mystère et d'inquiétude » (3). Ils avaient été conçus par Nicolas Untersteller.

De cette œuvre magistrale, Florent SCHMITT affirma : « Ici le musicien et le poète sont dignes l'un de l'autre. Car, sans que Lalo, Loucheur et Ravel, d'époques différentes, aient entre eux d'autre point commun que l'amour de la beauté, Hop-Frog peut rivaliser en splendeur avec Namouna et Daphnis et Chloé. » (4).

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « l'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Viollet.

(3) Georges Favre, Hop-Frog ,L'Education Musicale, novembre 1953).

(4) Florent Schmitt, A propos de Hop-Frog (L'Opéra de Paris, 1953, n° VII).

LES GROSSES FLUTES ANTIQUES

par Jean-Claude SILLAMY

A l'origine des civilisations, et suivant que l'os et le roseau percés de trous possédaient deux, trois ou quatre sons, la mélodie chantée répétait ces mêmes sons. En quelque sorte, on pourrait parfaitement étudier l'évolution du chant des hommes en étudiant l'artisanat de la flûte et son évolution à travers les âges. On verrait ainsi que la musique s'est développée à chaque nouvelle percée de la flûte.

Mais le problème fondamental n'est pas de savoir quel est le peuple à avoir percé le premier, un trou supplémentaire par rapport à son voisin. Le problème réside en fait à savoir si, déjà dans l'antiquité, on avait extrait de la grosse flûte de bambou sa quintescence, si l'on en avait tiré toutes les possibilités, et quelles étaient ces possibilités ; car c'est d'elle que naquit le système musical le plus complexe qui ait jamais vu le jour sur la terre des hommes.

A ses origines, la musique s'élabore et se développe dans des régions de deltas : c'est là qu'apparaissent les premières grandes civilisations : c'est là que la population est la plus dense, car c'est là que l'économie est la plus florissante. C'est là encore, dans ces régions à climat tempéré chaud, que poussent en abondance roseaux et bambous (1).

« Le sol où les Sumériens étaient venus s'établir (il y a 6 000 ans environ) était constitué par les alluvions du Tigre et de l'Euphrate, et se composait à l'origine d'îlots qui émergeaient de marécages couverts de roseaux. » (2).

C'est donc dans ces régions de deltas : le Tigre, l'Euphrate, mais aussi le Nil, le Danube, l'Indus que naquit la longue flûte.

Son influence devait être fondamentale sur l'évolution de la musique, et sa priorité absolue sur les autres instruments et même sur la voix à qui elle ressemblait, et dont elle était le guide inséparable. C'est la raison pour laquelle à notre avis dans l'Egypte ancienne, « Jouer de la Flûte » et « chanter » se marquait de la même façon : (3).



On a retrouvé des traces de ces longues flûtes antiques dans de nombreux pays :

En Sumer :

« Une représentation archaïque sumérienne représente », nous dit Machabey, « une longue flûte verticale jouée par un pâtre » (4).

En Egypte :

A la même époque, à Beni-Hassan, existaient des « flûtes longues de 91 à 96 cm (5).

Chez les Hébreux du temps de Moïse :

« Moïse inventa une manière de trompette d'argent » et se référait pour sa construction au diamètre de la grosse flûte : « Sa longueur était presque d'une coudée, son tuyau d'environ de la grosseur d'une flûte » (6).

Il s'agissait ici d'une référence à une grosse flûte « Chalil ». Des monnaies de ce temps représentent en effet deux trompettes hébraïques au tube large (7). Nous verrons par la suite ce que peut signifier un tube large : d'immenses possibilités étaient offertes du point de vue de la multiplication des notes.

---

(1) De nos jours il existe encore des peuples vivant en Irak, dans les marais de l'ancienne Mésopotamie et dont l'économie est essentiellement basée sur le bambou. L'habitat, les outils, les instruments de navigation, les instruments de musique, etc... sont entièrement confectionnés en bambou. Cf. Wilfred Thesiger, the Marsh Arabs.

(2) Cf. Félix Guiraud. Mythologie Générale. Ed. Larousse, p. 44.

(3) Cf. Théodore Gérold. Histoire de la Musique des origines au XIVe siècle.

(4) Cf. Machabey. La Musique des Origines à nos jours. Ed. Larousse, p. 60.

(5) Cf. id. p. 62.

(6) Cf. Flavius Josèphe. Histoire ancienne des Juifs. Chap. XI.

(7) Cf. Jewish Encyclopédie. New York.

En Grèce :

L'aulos semble être un instrument de la même famille, une flûte aux multiples harmoniques que Socrate essaiera d'éliminer : « On éliminera l'aulos et les aulètes, l'aulos étant l'instrument qui rend le plus de sons différents. » (8).

En Inde :

Le shanaï ou hautbois de l'Inde « est un instrument admirable, par sa sonorité, sa délicatesse et ses nuances » (9) qui se réfère au même instrument que l'ancien naï sumérien (10).

Ces flûtes qui existaient depuis la plus haute antiquité « sont encore répandues sur la surface du globe », ainsi que le note Machabey (11) quelle que soit l'appellation que les peuples aujourd'hui lui donnent : muzmar chez les Arabes, caval chez les Roumains, mukha-vina et vamsha en Inde, naï en Iran et en Tunisie. Les peuples de ces régions ayant en permanence la matière première à leur disposition ont conservé les traditions à travers les millénaires.

DESCRIPTION ET CARACTERISTIQUES DE LA GROSSE FLUTE

Nous appelons grosse flûte un tube de bambou ayant environ 17 mm de diamètre pour une longueur de 680 mm environ. Il en existait (et il en existe encore) dont la longueur pouvait atteindre un mètre. C'est, nous dit Machabey, à propos du naï tunisien, « la plus simple des flûtes : tube végétal évidé, sans embouchure de flûte ni anche » (12).

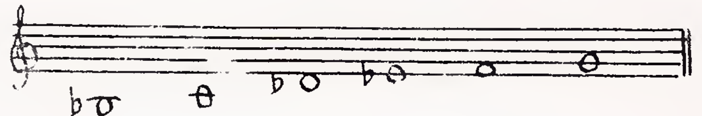
L'essentiel de notre étude portera sur le tube et les sons qu'on peut en extraire. Nous ne nous occuperons pas ici du timbre des instruments, ni ne parlerons d'anche, d'embouchure ou de pavillon. Nous prendrons comme tube de référence, une Caval roumaine en bambou sans nœud, à 5 trous, dont nous possédons un exemplaire ayant les dimensions ci-dessus mentionnées.

Les trois étages sonores de la grosse flûte de bambou

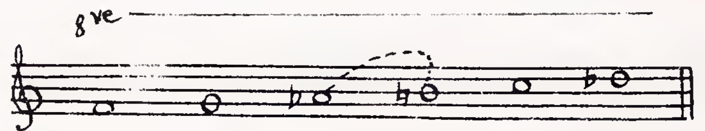
Soufflons dans notre Caval. Nous obtenons, en plus d'une « formule de base », des « partiels conformes à l'acoustique, comme les sons de la formule de base » (13).

Ceci n'étonnera personne, car quiconque aura soufflé dans un pipeau sait, qu'en forçant le souffle, on obtient effectivement la formule de base à l'octave supérieure.

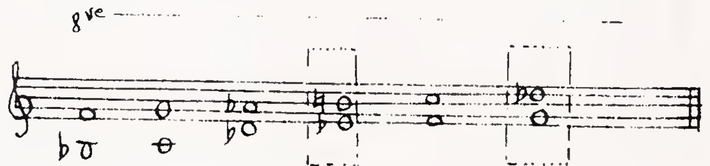
Mais ce n'est pas tout, et c'est à présent que la grosse flûte devient intéressante pour nous. En effet la définition de la grosse flûte serait bien incomplète si l'on ne disait pas qu'en dosant convenablement le souffle on obtient en plus, à la douzième (quinte de l'octave), une formule qui n'a rien à voir avec la formule de base. Alors que la formule de base, obtenue en débouchant successivement tous les trous, de bas en haut, est diatonique :



la formule en pinçant les lèvres un peu plus fort, devient chromatique, à la quinte de l'octave :



En effet, les harmoniques ne correspondent pas toutes aux normes acoustiques consacrées :



La quinte juste se transforme au 4e degré en quinte augmentée, et au 6e degré en quinte diminuée, entraînant des changements appréciables dans la transposition à la quinte de l'octave de la forme de base ; elle donne alors naissance, en particulier, à la **seconde augmentée,** élément caractéristique du genre chromatique.

Ces deux genres musicaux différents, l'un diatonique, l'autre chromatique (14) **dans un même tube** du type de la flûte antique, nous semble illustrer et éclairer parfaitement l'affirmation d'Horace de l'existence d'un poème musical « où se mêlent la lyre et la flûte, la première en dorien, et la seconde sur un mode étranger ».

---

(8) Rapporté par J. Chailley, Le Mythe des Modes Grecs, Acta Musicologica vol. XXVIII, Fasc. IV, p. 152.

(9) Cf. Alain Daniélou, Inde du Nord (1966), Ed. Buchet-Chastel, p. 98.

(10) Cf. id.

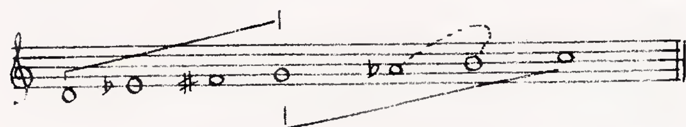
(11) Cf. A. Machabey, La Musicologie. PUF (1962), p. 95.

(12) Cf. id.

(13) Cf. A. Machabey, La Musicologie, PUF (1962), p. 95.

(14) Cette particularité n'est pas le fait unique de cette Caval roumaine, mais celui de toutes les grosses flûtes de bambou que nous avons examinées, et dont la longueur varie entre 68 cm et 1 mètre.

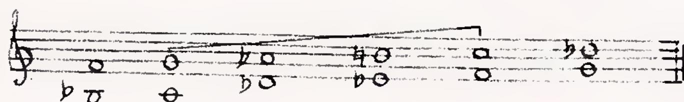
Ces étages sonores différents pouvaient soit rester indépendants (c'est-à-dire diatonique ou chromatique), soit s'enchaîner bout à bout pour former une nouvelle échelle (à l'image du mode mixte hébreu Ahavoh-Rabboh, à la fois diatonique dans son tétracorde supérieur, et chromatique dans sa partie inférieure), soit enchaîner bout à bout leur tétracorde chromatique (à l'image de l'échelle IV fondamentale hébraïque) (15), synthèse des deux étages sonores supérieurs de la flûte :

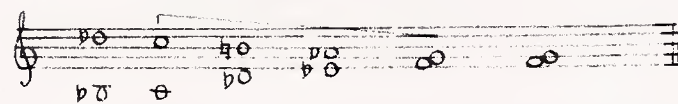


soit enfin, et comme c'est le cas dans le texte d'Horace, se superposer polyphoniquement (16).

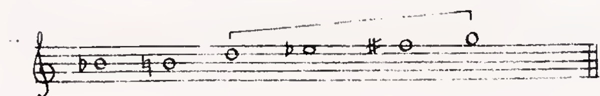
HYPOTHESE D'UNE POLYPHONIE

Dans ce dernier cas, on pouvait avoir affaire à une polyphonie polymodale de ce type :

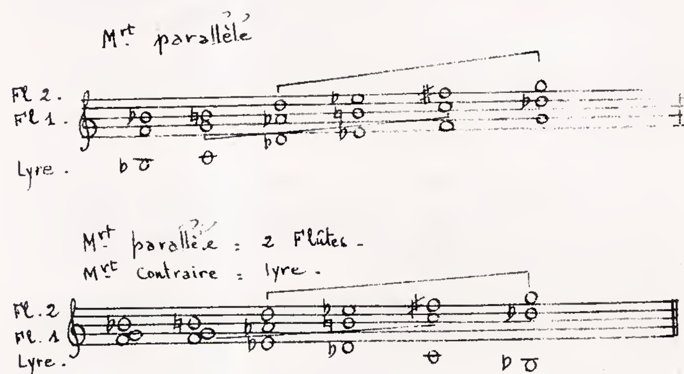




Enfin en soufflant dans la même flûte, avec le même doigté mais un peu plus fort, on obtient à l'octave une nouvelle formule chromatique, dont nous pouvons observer que le tétracorde à seconde augmentée est la modulation à la quinte, du 1er tétracorde chromatique, mais décalé d'une note par rapport à ce premier :



Ce qui pouvait donner le trio instrumental suivant, formé par exemple d'une lyre et de deux flûtes :



Bien que ces grosses flûtes de bambou soient répandues de nos jours encore aux quatre coins de la terre, aucun ouvrage à notre connaissance n'existe traitant de leur technique. Les musiciens jouent d'oreille, et certains atteignent un degré de virtuosité remarquable. A l'occasion des enterrements les musiciens roumains, comme ceux de l'antiquité, arrivent à faire pleurer leur flûte dans le genre enharmonique, c'est-à-dire en utilisant les 1/4 de ton.

Par ailleurs, en forçant le son, on peut faire apparaître sur cette flûte de véritables accords ; c'est le cas par exemple du dernier trou à l'aigu qui donne l'accord suivant :



Sans doute l'accord reste-t-il arpégé partiellement. Pourtant il explique cet « embrouillamini » de sons en désordre appelé « symphonia discors » par Horace, qui résultait de l'inexpérience de certains musiciens à bien isoler les différentes harmoniques,

LES SONS DE LA GROSSE FLUTE ANALYSE D'UN EXEMPLE :

LA FLUTE ROUMAINE CAVAL

L'étude de la flûte roumaine Caval en bambou n'a jamais été faite à ce jour, alors qu'elle s'apparente à l'antique flûte sumérienne et qu'elle est capable de nous apporter de précieux renseignements sur la musique de l'antiquité. Après avoir cherché, en vain un traité ou une méthode de cet instrument à Bucarest, et ailleurs en Roumanie, nous avons décidé d'étudier cet instrument par nous-même.

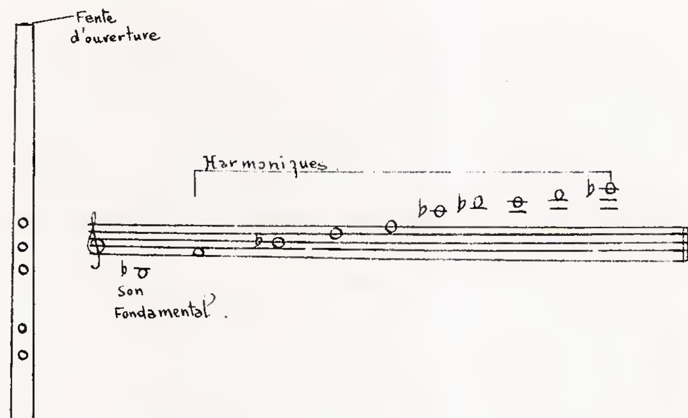
Voici quelques-unes de nos observations sur ses possibilités. Percée de cinq trous espacés irrégulièrement suivant le schéma ci-contre, la Caval ne com-

---

(15) Cf. notre étude : Définition des éléments de la Musique hébraïque, Taamim Echelles, Modes (1957), déposé à la Bibliothèque Nationale (Paris).

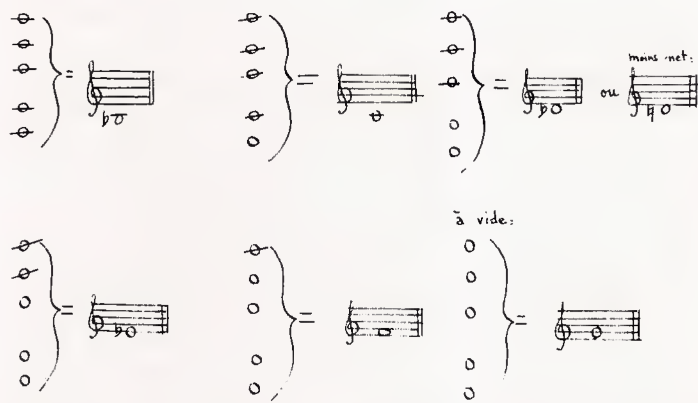
(16) A propos de polyphonie de ce type, nous conseillons de lire dans la Revue « L'Education Musicale » de novembre 1966 l'intéressante étude de J. Nahoum sur « Le triton dans les musiques populaires primitives ». On y trouve, entre autres, une polyphonie exécutée par des sifflets à l'occasion des danses de la pluie au Nord-Togo, les sifflets aigus jouant en diatonique, et les sifflets graves en chromatique.

prend pas de trou en-dessous, car le pouce, comme dans l'aulos grec antique, ne fait qu'embrasser le tuyau. Les 5 trous bouchés de cette flûte donnent le si bémol fondamental et les 9 harmoniques :



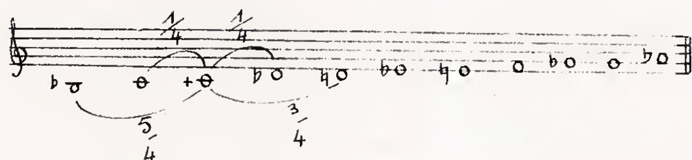
Soit en tout 10 sons.

Dès ce premier contact nous nous rendons compte des possibilités immenses de ce genre de flûte, puisque chaque son peut se multiplier par dix. Mais levons les doigts qui bouchent les cinq trous, l'un après l'autre, tout en donnant un léger coup de langue à chaque opération. Nous obtenons le premier tableau des sons suivants :



Si nous employons le doigté fourchu, nous obtenons d'autres notes : (voir ci-après l'exemple).

Ces diverses positions des doigts permettent déjà d'établir la gamme chromatique suivante, enrichie d'un Do + (+ 1/4 de ton).



A noter, dans cette échelle, les intervalles de 5/4 et de 3/4 de ton provoqués par la présence du 1/4 de ton : Do +.

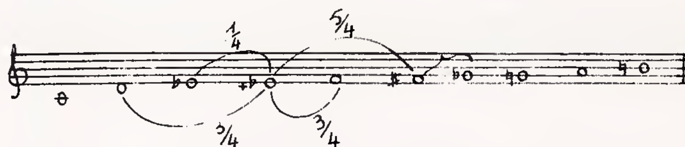
Nous pouvons constater que tous les éléments de la musique antique sont ici représentés :

— L'intervalle de 5/4 est un très vieil intervalle qui caractérise le genre enharmonique (diatonique amolli), et dont les auteurs grecs attestent l'ancienneté.

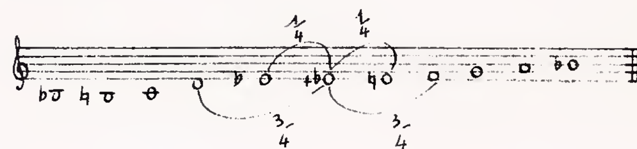


— « L'intervalle de 3/4 de ton est désigné par Aristoxène et son école par le nom de " Spondiasme " quand il est pris du grave à l'aigu ; pris de l'aigu au grave, ils l'appellent " éclysis ". » (17).

— Il est à signaler que les intervalles de 5/4, 3/4, et 1/4 de ton se retrouvent également dans le naï tunisien, dans ses sons les plus graves :



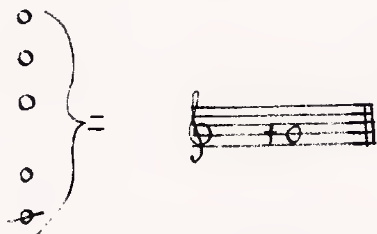
Il en est de même pour le muzmar égyptien, genre de hautbois au son aigu et pénétrant qui possède à la fois les intervalles de 3/4 de ton et de 1/4 de ton, mais ignore l'intervalle de 5/4 de ton :



(17) Cf. Aristide Quintilien, p. 28, Meib. Bachus - Not. et extr. des Mss., p. 102 et suivantes.

— L'intervalle de 3/4 de ton est extrêmement important dans la musique arabe, et constitue la base de nombreuses échelles modales (18).

— Revenons à la Caval roumaine : elle est la reine du 1/4 de ton. Si nous bouchons seulement le dernier trou de l'instrument nous obtenons un son supplémentaire à l'aigu, un Sol + 1/4 de ton :



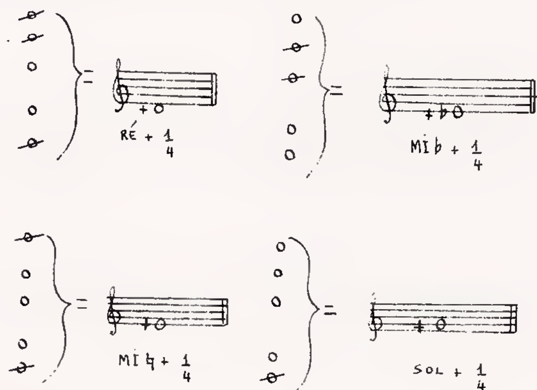
Il est à noter le caractère tragique de cette note Sol + 1/4 lorsq'on la précède et la suit à plusieurs reprises du sol naturel :



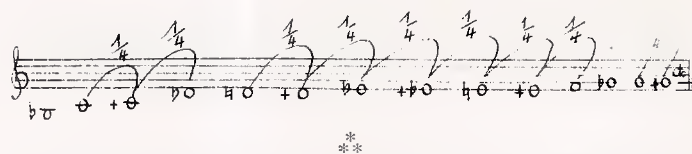
Il est possible également d'effectuer le 1/4 de ton sans changer aucunement le doigté, mais en accompagnant le son avec les lèvres pour le hausser ou le baisser, ce qui produit deux notes liées en glissando, séparées de 1/4 de ton : c'est-à-dire que, comme effet sonore, cela ressemble à un gémissement.

L'effet produit en bouchant le trou du bas est autre, puisque non lié et non glissé, mais ressemble bien cependant à une lamentation de voix humaine nette et sonore. Ces deux notes, très faciles à exprimer, même très rapidement, puisqu'il ne s'agit en fait que de bouger rapidement le médius, donnent un caractère dramatique à cette musique.

Il est intéressant de noter que ce dernier trou bouché permet également d'altérer de 1/4 de ton d'autres notes de la flûte. Ainsi :



Grâce à ce nouveau doigté, nous obtenons un système musical plus complexe, dont l'unité de base est le 1/4 de ton. Soit :



***

Nous comprenons mieux à présent ce que pouvaient représenter ces flûtes, si répandues jadis parmi les peuples afro-asiatiques de l'Antiquité : Sumériens, Egyptiens, Babyloniens, Sémites, Hébreux, Phéniciens, et quel rôle a joué leur influence profonde ultérieure sur la musique grecque. Cette influence est d'ailleurs confirmée explicitement par un texte d'Aristoxène qui nous dit :

« Le 1/4 de ton fut connu en Grèce à une époque relativement reculée ; il y aurait été introduit par des Asiates, avec le genre enharmonique qui exerça une influence prépondérante sur la formation du système musical des Hellènes. L'adoption de ce genre amena en effet les théoriciens à établir, dès la première moitié du VIe siècle avant Jésus-Christ, le principe de la « catapycnose » : le morcellement de l'octave en 24 intervalles minimes censés égaux en grandeur, autrement dit la réduction de tous les intervalles mélodiques de l'échelle diatonique ordinaire à une unité fictive, le diésis enharmonique. » (19).

En réalité, le 1/4 de ton avait été identifié dès les premières civilisations. A notre avis, dès que l'homme coupa et perça un gros bambou, il se trouva virtuellement devant le système musical complet qui devait comprendre les trois genres : diatonique, chromatique, enharmonique.

Ces trois genres devaient être utilisés plus ou moins bien et avec plus ou moins de succès. Le diatonique, le plus facile à chanter et le plus facile à jouer sur la flûte fut le premier adopté, mais aussi le plus tenace ; celui qui survécut sans discontinuité depuis la plus haute Antiquité jusqu'à nos jours, et qui fut le mode sacré employé par la foule des fidèles dans les temples Sumériens, Egyptiens, Babyloniens, Hébreux.

Le genre chromatique et le genre enharmonique aussi bien profanes que sacrés, bien que d'une exécution plus difficile sur la flûte et d'un apprentissage plus long pour la voix, restèrent vivaces et cultivés au Moyen-Orient, en Asie Occidentale, en Egypte, et en Afrique du Nord.

Cependant, au 3e siècle av. J.C., Aristoxène et Euclide déplorent la disparition de l'enharmonique en Grèce. Devant la désapprobation des philosophes, ces deux genres amorcent une éclipse au début de notre ère, puis, au IIe siècle après J.C., Aristide Quintilien exprime le triomphe du genre diatonique : « le plus naturel est le diatonique, car tout le monde y peut chanter, même ceux qui n'ont pas appris. »

En réalité ces genres ne disparurent jamais complètement, et si le genre diatonique triompha effectivement en Occident les deux autres genres chromatique

(18) R. d'Erlanger, La Musique Arabe, tome V (1949), p. 73 et suivantes.

(19) Cf. Aristoxène, Eléments d'Harmonique, p. 7, 28, 53. Meibom. Aristide Quintilien, p. 14, Meibom.

et enharmonique persistèrent sans interruption dans leur pays d'origine, jusqu'à nos jours.

***

Ainsi, non seulement les peuples de l'Antiquité furent les inventeurs des premières grosses flûtes, mais ils en connaissaient les énormes possibilités, et ils exploitèrent à fond la science musicale sacrée qu'elles révélaient.

La tradition orale, conservée de génération en génération, et dont Israël nous offre encore un exemple-témoin, en donne une preuve irréfutable. Les taamim hébreux orientaux de la Torah, legs le plus précieux pour l'étude musicale de cette tradition orale, montrent combien les Hébreux étaient devenus experts dans l'utilisation des différents étages sonores de la grosse flûte, et dans leur combinaison, prouvant une fois de plus que les airs de la flûte ont précédé les chants.

Mais l'examen de ces signes musicaux du texte biblique fera l'objet de notre prochain article sur la « Combinaison mélodique des modes ».

MUSIQUE ET MUSICOTHERAPIE

L'I.S.M.E., Société Internationale pour l'Education Musicale, fondée par l'U.N.E.S.C.O. en 1953, groupe des Educateurs musicaux, des Animateurs ainsi que des Artistes, Compositeurs et Exécutants appartenant à 49 pays.

La Section française de l'I.S.M.E. (Vice-Président de la Société Internationale, M. André Ameller, compositeur - Madame Blanche Leduc, Présidente) organise avec le Professeur Egon Kraus, Président de l'I.S.M.E., Vice-Président du Comité International de la Musique, les 11, 12 et 13 avril 1973, **trois Journées internationales d'information et de travail** sur le thème :

« **MUSIQUE et MUSICOTHERAPIE** »

ouvertes à tous les **musiciens et éducateurs** intéressés.

De nombreux conférenciers et animateurs spécialistes de ces questions ont accepté de participer à ces Journées :

— Miss Juliette ALVIN (Londres), spécialiste de la rééducation des enfants handicapés moteur, psychiques, sensoriels, des déficients mentaux et des caractériels.

— Mlle AZINALA, rééducatrice musicale appartenant à l'Association de Recherches et d'Applications des Techniques Psychomusicales, spécialiste des cas de dyslexie, dysorthographie, surdité.

— Mme BOTTA (Lyon), spécialiste de la rééducation des jeunes sourds-muets.

— Mme CINTRA GOMEZ (Lisbonne), spécialiste de la rééducation des enfants débiles.

— Docteur CORNUT (Lyon), phoniâtre, laryngologiste.

— M. Jacques JOST (Paris), musicothérapeute à la Mutuelle Générale de l'Education Nationale, Président de l'Association de Recherches et d'Applications des Techniques psychomusicales.

— M. JOUINEAU (Paris), directeur de la Maîtrise de l'O.R.T.F.

— M. Habib Hassan TOUMA (Berlin) de l'International Institute for Comparative Music Studies and Documentation.

Les personnes désirant recevoir une documentation complémentaire et un bulletin d'inscription peuvent écrire à :

I.S.M.E - Madame la Présidente
175, rue St-Honoré, 75001 PARIS

Le Séminaire se déroulera au Conservatoire Régional de Musique, 7, avenue de la République à Strasbourg.

PREMIERE SONATE EN UT MINEUR (OPUS 32) POUR VIOLONCELLE ET PIANO

par Michel DAUPS

Professeur d'Education Musicale

Il faut attendre 25 ans après la Sonate en Sol min. de CHOPIN (E. M. : 192) pour voir la littérature du violoncelle s'enorgueillir d'œuvres de quelque importance. Entre-temps les pièces de salon et les morceaux de virtuosité écrits par les instrumentistes compositeurs foisonnent mais cette abondante production n'offre aucun intérêt musical ; elle n'a cependant pas été tout à fait vaine car on y trouve des pages dont la portée pédagogique est certaine : elles servent encore à l'apprentissage de l'instrument. En 1872, CAMILLE SAINT-SAENS écrit sa première Sonate pour violoncelle et son premier Concerto en La min., interprété par le violoncelliste AUGUSTE TOLBECQUE en janvier 1873 ; au même moment, LALO présente au public sa Sonate (1871) et quelques années plus tard son Concerto (1877). Ceci coïncide avec un renouveau de la musique instrumentale pure ; dès lors, des pièces pour violoncelle, en particulier des Sonates vont voir régulièrement le jour au fil des ans. L'école franckiste notamment enrichira le répertoire d'œuvres aujourd'hui oubliées mais dont pourtant plusieurs mériteraient de revenir au pupitre des virtuoses.

Nous nous proposons d'étudier les quatre pièces pour violoncelle les plus marquantes de SAINT-SAENS ; les deux sonates et les deux concertos. Mais il a aussi écrit pour cet instrument une Suite en 5 mouvements (op. 16), un Allegro appassionato (op. 43) très brillant, deux Romances, une Prière, un Chant saphique sans intérêt pour nous et le fameux « Cygne » qui est une des touches poétiques de l'humoristique « Carnaval des animaux », seule page de cette œuvre que SAINT-SAENS consentit à faire exécuter en public et éditer de son vivant.

Lorsqu'en 1872, il écrit la première Sonate en Ut min., SAINT-SAENS s'impose comme un des représentants les plus importants de la musique française. Il a 37 ans ; ses talents de virtuose du piano et de l'orgue sont reconnus par tous mais sa carrière de compositeur est sujette à bien des vicissitudes car sa musique manque de « mélodie » pour certains alors que pour d'autres, elle n'offre qu'un « fouillis d'accords divagants ». Au théâtre, il joue de malchance ; sa « PRINCESSE JAUNE » (1872) n'a pas eu de succès ; le « TIMBRE D'ARGENT » attend qu'on veuille bien le représenter, tandis que « SAMSON » ébauché, abandonné, repris, dort dans ses cartons. (Grâce à l'amitié de Liszt et à ses encouragements, il le terminera et le fera exécuter à Weimar en décembre 1877.) Dans le domaine de la musique instrumentale, il a déjà un palmarès éloquent : citons surtout les trois premiers concertos pour piano, le premier de violon en La créé par SARASATE, celui de violoncelle en La, quatre Symphonies (il en détruira deux) et deux poèmes symphoniques « Le rouet d'Omphale » (1871) et « Phaeton » (1873) (l'un comme l'autre reçurent un accueil assez froid du public). Les six années qui suivent 1871 sont une étape d'intense activité pendant laquelle naissent la plupart des ouvrages que la postérité a retenus ; pourtant SAINT-SAENS souffre de tuberculose depuis son plus jeune âge et la période douloureuse de la guerre et du siège de Paris l'a beaucoup fatigué.

La Sonate opus 32 est, cite son biographe Jean Bonnerot (Paris 1923) « le résultat d'une improvisation sur l'orgue de St-Augustin » que, ajoute-t-il, la première et la dernière page du morceau reproduisent textuellement. Elle est en trois mouvement : allegro, andante, allegro.

Premier mouvement. — Il s'agit d'une forme sonate traditionnelle tripartite. Dès son début, le premier thème affirme le ton de **Do mineur** avec un saut d'octave tonique-tonique, suivi d'un élan de la sensible vers la dominante **A_1 (ex. 1) :** c'est ensuite un retour à la tonique par une descente en dents de scie **(A_2) ;** (ce passage présente une analogie curieuse avec l'Aragonaise du Ballet du Cid de Massenet). Nous restons maintenant sur la tonique avec un échange de répliques violoncelle-piano **(A_3)** qui nous ramène à la dominante tandis que le piano énonce un motif martelé **(a) (ex. 2). A_3** reparaît mais cette fois-ci sur l'accord de dominante ; il nous conduit à l'entrée de l'élément A_4 **(ex. 3)** joué dans le grave du violoncelle avec une couleur sombre et chaleureuse pendant que le piano arpège une série d'accords dans le médium : il s'agit d'une harmonie descendant par tierces majeures **DO, - LA b. - FA b.** avec retour sur l'accord

parfait de **Sol** par mouvement chromatique. La fluidité de cet enchaînement est assurée par les notes communes et les enharmonies **(ex. 4).** A_1 est joué deux fois. Cette zone de calme angoissé laisse place à un trait rageur du piano **(a') (ex. 5)**, présenté d'abord en **Do min.** puis en **Fa min.** tandis que le violoncelle déclame un accord de dominante ascendant suivi de sa résolution sur tonique en mouvement descendant. Sur une pédale de **Ré b.** au violoncelle pianissimo réapparaît A_1 ; nous sommes en **Fa min.** et ce **Ré b.** se résoud sur la dominante au moment où s'amorce un pont modulant par chromatisme descendant sur le début de A_2 toujours dans la nuance pianissimo. Ce passage mystérieux aboutit à une pédale de **La b.** dans l'aigu du piano : c'est la dominante de **Ré b. min.** ton dans lequel le thème B_1 **(ex. 6)** pocomarcato se présente au violoncelle ; repris crescendo une deuxième fois, il passe au piano où il éclate en **Ré b. maj.** pour rapidement se diluer dans une descente du piano surmontée d'un motif vigoureux et ascendant du violoncelle ; le heurt de ces mouvements contraires entraîne appogiatures et quintes diminuées qui aboutissent à l'entrée de B_2 **(ex. 7)** victorieux au violoncelle fortissimo sur un accompagnement agité du piano. Une montée chromatique au clavier opposée à un arpège descendant de septième de dominante au violoncelle ramène une déformation de A_1 **(ex. 8)** et en diminuant nous arrivons à une longue pédale de **Ré b.** au violoncelle qui va servir de support aux accords mystérieux du piano **(ex. 9).** A_1 reparaît en **Ré b.** au violoncelle et s'éteint sur la tonique. L'exposition est terminée ; le développement commence par un trémolo pianissimo du piano sur **Sol** qui se révèle tout de suite être dom. de **Ut min.** Tandis que le violoncelle accompagne par une gamme ascendante, la main droite du piano joue A_2. Exactement comme au début de l'œuvre A_3 arrive à son tour mais nous restons pianissimo avec la dom. qui gronde dans le grave ; lorsqu'elle se résoud sur la tonique, ce **Do** devient aussitôt dom. de **Fa min.,** ton dans lequel vont se représenter de la même façon A_1 puis A_2. Le début de A_3 reparaît ensuite dans le grave du violoncelle et une gamme s'étendant sur près de deux octaves le ramène dans le médium mais cette fois en son entier. Pendant que la main gauche joue A_4, la main droite donne des arpèges d'accompagnement et le violoncelle des notes tenues : nous passons par **Fa min., Ré b. maj., Si bb. maj.** et retour à **Fa min.** Un pont de quatre mesures introduit A_4 en **Fa min.** comme précédemment mais maintenant Saint-Saëns module en **Do dièse maj., La maj.** pour se retrouver en **Fa dièse maj.** Cette montée d'un demi-ton rend plus lumineux ce passage et prépare l'arrivée de B_2 au violoncelle ; ce thème se clôt en **Do min.,** ton dans lequel le clavier le reprend pour l'infléchir vers **La,** ce qui permet l'entrée de B_1 en **Ré min.** en octaves de la main gauche surmontées d'une pédale de dominante dans l'aigu du piano. Les rôles s'inversent : la dominante passe au grave du clavier et le thème au violoncelle. Ce passage répété en **Mi b min.** se termine par une cadence rompue ; après un accord de septième diminuée, le thème A_4 chante à nouveau dans les basses du piano, la main

(1) A 1 — A 2 — cello + piano — piano seul — A 3 — cello

(2) non legato

(3) A 4

(4) L'enchaînement (2-5) sonne assez mal, mais comme ces accords sont arpégés, l'impression est toute différente d'autant plus que l'oreille est attirée par A 4 au violoncelle.

(5) a'

(6) B 1 poco marcato

(7) B

(8)

(9) Schéma de l'harmonie

droite accompagnant en triolets. $\mathbf{B_2}$ revient alors au violoncelle en **Mi b. min.** et l'on entend à nouveau les accords mystérieux qui terminaient l'exposition. Cet épisode s'oriente vers **Sol min.** et c'est dans ce ton qu'est repris $\mathbf{A_1}$ au violoncelle puis au piano. $\mathbf{A_4}$ enchaîne au violoncelle et huit mesures axées sur la dominante nous conduisent à la réexposition pianissimo en **Do min. :** seuls des détails d'accompagnement diffèrent par rapport au début mais $\mathbf{A_4}$ est omis et on passe directement au retour de $\mathbf{B_1}$ dans le ton principal. Les accords mystérieux ramènent pianissimo $\mathbf{A_1}$ en imitation à la quarte entre le piano, en octaves dans le grave, et le violoncelle. Un crescendo de huit mesures sur le trait **(a)** du piano introduit $\mathbf{B_2}$ et $\mathbf{B_1}$ fortissimo au violoncelle ouvre ensuite une courte Coda bâtie sur le motif martelé du début : animato partant de piano pour finir fortissimo sur une série énergique de cadences parfaites.

Il nous a paru intéressant de suivre pas à pas le déroulement de ce premier mouvement car il montre l'habileté de Saint-Saëns à tirer le meilleur parti d'un nombre restreint d'éléments thématiques. C'est sans doute à l'étude des œuvres de Beethoven qu'il doit cette science, Beethoven dont l'influence se fait aussi sentir dans le côté haletant, haché de certains thèmes et l'atmosphère violente et passionnée de tout ce passage.

Deuxième mouvement. — Andante Tranquille sostenuto.

Le second mouvement est beaucoup plus détendu, serein même par rapport au premier. Deux éléments s'y opposent ; l'un **A (1)** « alla BACH » piqué, l'autre **B (2)** doux et lié. Nous sommes en **Mi b. maj. A** se présente à la main gauche du piano : à la deuxième mesure, **B** s'y superpose au violoncelle, doublé par des accords de la main droite, et s'oriente vers **Si b. maj.** pour conclure au ton principal (rencontre fortuite : la deuxième mélodie des « Trois poèmes d'amour » d'ERIK SATIE commence par un motif analogue à B, évidemment avec une harmonie et une intention tout à fait différentes). Ce passage est repris en inversant les rôles : le violoncelle donne **A** et le piano joue **B** en accords des deux mains mais une octave plus haut que précédemment, ce qui permet de mieux faire ressortir les basses piquées du violoncelle. Un troisième élément **C (ex. 3)** intervient alors : Sur une variante de **A** à la main gauche, la main droite et le violoncelle l'exposent, toujours dans la nuance piano ; très affirmé à son début, ce thème se termine par un chromatisme qui en trouble l'éclat. Cette exposition de **C** est reprise en changeant d'instrument : le violoncelle donne l'accompagnement piqué, le piano fait sonner **C** dans l'aigu du clavier ; tout cet épisode est en **Sol min.** Retour du début : **A** en octaves à la main gauche, **B** à la main droite et au violoncelle ; un pont de trois mesures construit sur le début de **A** amène un dialogue entre les deux instruments en **Do min.** Ce passage très expressif s'exalte pour arriver enfin à la réapparition pianissimo de **B** au violoncelle, soutenu par un jeu d'arpèges irisés dans l'aigu du piano. **B** maintenant en doubles croches passe du violoncelle à la main gauche du piano, **A** revient aussi au violoncelle et tandis que **C** sur un accompagnement dérivé de **A** est joué au piano, le violoncelle se lance dans une volute de triples croches. Tout va se calmer progressivement et **A** clôt ce second mouvement en pizzicati du violoncelle soutenus par des accords piqués du clavier.

Troisième mouvement. — Allegro Moderato.

Nous retrouvons ici le ton passionné qui caractérisait le début de l'œuvre. Il s'agit encore d'une forme sonate en **Ut min.** Un tournoiement d'arpèges brisés en triolets de doubles croches oscillants entre les accords de tonique et de dominante crée l'atmosphère tumultueuse propice à l'exposé du premier thème **A (ex. 1)** à partir de la 19e mesure. Ce motif donne lieu à un court développement puis un pont se terminant sur un Ré semble vouloir nous conduire à une entrée en **Sol** mais la cadence est rompue et la résolution se fait sur un accord de septième de dom. sur **Si b. ;** c'est donc en **Mi b. maj.** qu'apparait le second thème au violoncelle **(B ex. 2)**. Très lyrique avec ses syncopes et sa chute en triolets, il est repris une quarte plus haut en **La b. maj.** Le piano rejoue ce thème **B** en suivant le même cheminement harmonique. Un pont de 16 mesures hésitant entre **Mi b. maj.** et **Mi b. min.** ramène **A** en **Do min.** tandis que le piano tient une pédale de dom. ; lorsqu'elle se résoud, le **Do** devient immédiatement dom. de **Fa min.** Nous entendons dans ce ton **A** à la main droite du piano repris en canon dans le grave du violoncelle et enfin à la main gauche. Un pont riche en intervalles diminués, car il utilise le début de **A,** conduit à une entrée de **B** en **Do min.** en sixtes au violoncelle. Maintenant commence une réexposition de tout le début dans laquelle **B** revient en **Do maj. ;** le pont qui dans la première partie terminait la présentation de **B** nous ramène dans le ton principal d'**Ut min.** Nous réentendons **A** et **B** et une brève Coda tourbillonnante clôt la sonate.

Dans son « Saint-Saëns » (Paris 1923) Georges Servières dit à propos de cette sonate opus 32 qu'elle



est « remarquable par l'énergie, la rudesse des thèmes. On y sent une affirmation de force, de fermeté trempée par les épreuves d'une guerre récente ». Il nous semble qu'effectivement l'ombre du désastre que la France venait de vivre n'a pas dû être étrangère à cette atmosphère passionnée qui est rare sous la plume de SAINT-SAENS, lui qui ne veut se laisser émouvoir par rien, lui dont, dit Romain ROLLAND, la musique « frappe par son calme, ses tranquilles harmonies, ses modulations veloutées, sa pureté de cristal, son style fluide et sans heurts ». La ruine de la France a touché durement tous les artistes : écoutez GOUNOD que l'on ne voit plus que sous les traits d'un doux patriarche : « Quelle douloureuse année que cette année qui vient de s'achever... depuis cinq mois le cœur n'a pas cessé un jour de gémir et de souffrir... qu'est-ce donc que le progrès, si ce n'est pas la marche de l'intelligence à la lumière de l'amour ? et ce siècle qu'aura-t-il fait je ne dis pas pour le plaisir mais pour le bonheur de l'humanité ? Napoléon 1er, Napoléon III, Guillaume de Prusse, Waterloo, les mitrailleuses, le canon Krupp » (lettre à sa famille : Londres 24 décembre 1870). Lorsque le 1er mai 1871, GOUNOD fait jouer à l'ALBERT HALL son ORATORIO « GALLIA » dans lequel il paraphrase le psaume « Super flumina Babylonis », allusion à la défaite de la France, SAINT-SAENS qui assiste au triomphe de cette élégie biblique écrit alors à sa mère : « La France est vengée. » C'est le sursaut d'énergie consécutif à notre ruine qui dans la musique sera à l'origine de la SOCIETE NATIONALE dont SAINT-SAENS assurera la vice-présidence et pour laquelle il ne ménagera jamais sa peine ; il y jouera la sonate en Ut min. avec le violoncelliste Johann REUCHSEL le 15 mars 1873. Il l'avait dédiée à un autre violoncelliste Jules LASSERRE avec qui il interprétait souvent ses propres œuvres et les trios de Beethoven. Bien connue des violoncellistes du début du siècle, il semble que depuis la dernière guerre cette sonate ait à peu près complètement disparue des programmes. Il n'en existe à notre connaissance aucun enregistrement, pourtant, à notre avis, elle fait partie des chefs-d'œuvre de la musique de chambre du XIXe siècle et mériterait à ce titre de retrouver la faveur des instrumentistes et du public.

A CŒUR JOIE

5, rue Jussieu - 69002 Lyon

Nous vous informons dès maintenant des séjours musicaux qu'offre A CŒUR JOIE pour l'année 1973 au Centre Musical de **Vaison-la-Romaine.**

Pâques 1973 - du 16 au 24 avril - Cours d'interprétation et de musique de chambre

Cette session s'adresse aux instrumentistes d'un bon niveau (référence : niveau préparatoire supérieur des Conservatoires de Régions). Ils pratiqueront la musique de chambre avec les solistes de l'orchestre Jean-François Paillard. La session sera dirigée par Jean-François Paillard qui réunira les instrumentistes pour la création de l'orchestre de chambre « Juventute ».

Les demandes d'inscription doivent être adressées au Secrétariat A Cœur Joie de toute urgence - les places sont limitées.

Prix de la session : 400 F.

Vacances en musique - du 1er au 12 juillet

Ouverte aux jeunes de 10 à 14 ans « Vacances en musique » allie la détente, le jeu, la promenade, l'instrument, la musique d'ensemble, le chant choral ; sous la direction de moniteurs, des instructeurs du Mouvement A Cœur Joie et des professeurs de Conservatoires. « Vacances en musique » s'adresse à tous les instrumentistes à partir du cours préparatoire. Prix de la session : 350 F.

Musique symphonique - du 1er au 12 août

Cette session réalisée en collaboration avec l'Association des Parents d'Elèves du Conservatoire de Lyon, s'adresse aux instrumentistes d'un bon niveau (référence : niveau préparatoire supérieur des Conservatoires de Régions), désireux de faire de la musique symphonique. Cette session est placée sous la direction des directeurs de Conservatoires de Lyon (Louis Bertholon) et d'Angers (Henri Bert). Des manifestations musicales sont prévues à Vaison-la-Romaine et dans la région.

Prix de la session : 350 F.

Pour les sessions de juillet et août, les demandes d'inscription doivent être adressées au Secrétariat A Cœur Joie à Lyon.

BATEAU CHANTANT EN MEDITERRANEE PENTECOTE 1973 - 9, 10, 11 JUIN

Trois jours en Méditerranée sur un bateau A Cœur Joie puisque nous nous y retrouverons entre choristes.

Ateliers à bord, soirée de musique, escale à Tunis avec visite de la ville et des environs.

Départ de Marseille, **samedi 9 juin à 9 heures.**

Journée du 10 à Tunis.

Retour à Marseille : **lundi 11 à 18 heures.** On peut reprendre les trains du soir pour toutes les directions.

Prix : **600 F** comprenant voyage, nourriture à bord, excursion à Tunis et dans les environs.

Cette petite croisière A Cœur Joie s'adresse aux choristes, mais aussi à tous les parents des chanteries, des cantilènes qui seront peut-être heureux de passer trois jours en mer avec A Cœur Joie.

CET ETE SI VOUS SOUHAITEZ PARTICIPER AUX CHORALES CANADIENNES - 12-24 AOUT 1973

Sachez que vous y retrouverez dans les Rocheuses (Ouest canadien) plus de 1 000 choristes du Canada A Cœur Joie, et 200 choristes européens qui partiront de Paris le **11 août au soir** par vol Air Canada. Arrivée à Edmonton le 12 août.

Le retour s'effectuera le **24 août au soir** (départ de Vancouver), arrivée à Paris le 25 au matin.

Parmi les grands patrons musicaux : Stéphane Caillat, François Provencher... et d'autres avec lesquels, après avoir réalisé des œuvres en atelier, vous porterez ces musiques de ville en ville jusqu'à Vancouver sur la côte Pacifique, d'où vous regagnerez l'Europe.

Facilité de paiement

Droit d'inscription : 100 F (reste acquis en cas de défection).

Au 1er décembre : 400 F.	Au 1er avril : 500 F
Au 1er février : 500 F.	Au 1er juin : 650 F.

Cout : Paris-Paris tout compris : Voyages - Séjour - Choralies : 2 150 francs.

Pour faciliter le travail du secrétariat, nous vous demandons de grouper au maximum vos inscriptions par chorale en les remettant au responsable de ce voyage. Ce dernier nous fera parvenir les bulletins avec un seul chèque global. Merci à tous.

par Alain LIEUZE

SOLFEGGIETTO

Une méthode fondée sur la philologie musicale

Lorsque, vers les années 60, je fréquentais l'Institut de Musicologie, je fus séduit par l'expression « philologie musicale ». La philologie était jusqu'alors réservée à l'étude des langues : ensemble des matières nécessaires à leur connaissance (grammaire, syntaxe, paléographie, etc.), comment cette dénomination ne s'était-elle pas encore appliquée à la musique ? C'est dans cet esprit que j'entrepris, sous l'impulsion de Jacques Chailley, une étude, à base de statistiques, sur « Les réflexes mélodiques chez les enfants de 10 à 12 ans et leurs conséquences pédagogiques » (mémoire déposé à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 1964). Il ne convient pas ici de donner un résumé de cette recherche, mais les lecteurs pourront se reporter aux articles déjà parus dans l'Education Musicale (avril et mai 1969). La présente communication n'est, d'ailleurs, que l'annonce de l'achèvement concret de la méthode.

SOLFEGGIETTO constitue une collection de quatre recueils à l'usage des classes du premier cycle. Les principes fondamentaux de la progression tiennent dans la constatation suivante : l'arpège, le pentacorde et la gamme diatonique sont les structures d'un langage musical dont l'évolution a atteint le stade de l'échelle heptatonique. Or les intonations spontanées des enfants de dix à douze ans et vraisemblablement aussi des plus âgés trahissent la présence encore vivace des schèmes pentatonique et hexatonique. Il semble donc logique de reprendre l'évolution historique, tant pour faciliter l'apprentissage de la lecture que pour façonner un langage cohérent. Chanter la gamme d'un bout à l'autre n'est certes pas chose difficile ; mais c'est faire le contour de l'enveloppe, le corps du langage est au-delà, dans les structures encastrées les unes dans les autres et dépendant les unes des autres. Passer outre ces réalités c'est courir le risque de n'être compris que des élèves les plus doués qui perçoivent intuitivement les rapports des sons.

Tout en tenant compte des impératifs du programme en ce qui concerne l'ensemble des notions à acquérir, la méthode propose une progression originale qui doit permettre aux élèves d'apprendre le solfège sans trop de difficultés.

Chaque recueil comporte 25 leçons d'une page chacune. Intonations et rythmes sont étudiés séparément, exercices de synthèse à une et plusieurs voix viennent ensuite, le tout en 5 ou 6 portées de musique par leçon. Ainsi, pour une classe d'un niveau moyen, il est possible d'étudier toute la page en 25 minutes, ce qui donne aux élèves la satisfaction de ne pas laisser de côté tel exercice, car l'on sait bien que les enfants sont systématiques et absolus.

Des détails matériels, fruits de l'expérience, donnent une présentation graphique qui simplifie les difficultés visuelles : format à l'italienne qui allonge les portées, peu de retour à la ligne, écartement des interlignes, « guidon en fin de portée », espacement des valeurs proportionnel au temps, etc.

Si les exercices proposés sont liés à une progression définie par les principes d'étude, leur allure générale reste proche des tournures du chant populaire ou de la mélodie classique, tout comme dans un livre de français les exemples sont choisis dans les expressions courantes mais correctes. De la même manière, se trouvent introduites quelques citations de compositeurs pour stimuler et pour illustrer les progrès accomplis.

Sans prétendre que le solfège soit un exercice abstrait, en tant que lecture, il est essentiellement une représentation mentale de la musique : la vue d'une phrase musicale écrite doit susciter chez le sujet une idée, même approximative, de la réalisation sensible. Une lecture instrumentale, qui passe nécessairement par l'intermédiaire d'un doigté, semble, à ce titre, moins propre à suggérer cette représentation mentale qu'une exécution vocale, si maladroite soit-elle. En partant des réflexes mélodiques vocaux, cette méthode conduit l'élève à mettre les pas dans ses pas, à retrouver écrit ce qu'il sait déjà chanter, et peu à peu, par extension, à découvrir une musique plus élaborée.

EXAMENS ET CONCOURS

C.A.E.M. 1973 - C.A.P.E.S. 1973 - Baccalauréat F 11 - C.A. Professeur C.E.G. Epreuves C.A.E.M. 1972, etc.

C. A. E. M.

Première partie

Jeudi 3 mai : Composition française, de 8 h à 12 h. — Dictées musicales, de 15 h à 17 h.

Vendredi 4 mai : Epreuve d'harmonie, de 8 h à 12 h. — Composition d'histoire de la musique, de 14 h à 18 h.

Deuxième partie

Lundi 4 juin : Composition d'histoire de la musique se rapportant aux œuvres du programme, de 8 h à 12 h. — Dictées musicales, de 15 h à 17 h.

Mardi 5 juin : Composition d'histoire de la musique considérée dans ses rapports avec l'histoire de la civilisation, de 8 h à 12 h.

Mercredi 6 juin : Epreuve d'harmonie, de 8 h à 13 h.

C. A. P. E.S.

(section I Education musicale et chant choral)

Lundi 28 mai : Contrôle de l'oreille :

Epreuve **a**, début de l'épreuve à 9 h 30.

Epreuve **b**, de 14 h 30 à 15 h 30.

Mardi 29 mai. — Ecriture musicale, de 13 h à 18 h.

Mercredi 30 mai. — Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation, de 13 h à 19 h.

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE
programme d'examen de l'épreuve d'exécution instrumentale (session de 1973)

L'annexe II de l'arrêté du 10 août 1972, portant règlement d'examen du baccalauréat de technicien musique (F 11), a prévu que la première partie de l'épreuve d'exécution instrumentale (B 2) porterait sur l'exécution d'une œuvre à choisir par le candidat dans une liste préétablie (liste ci-après).

ALTO

J. Ch. Bach : Concerto ut mineur (1er mouvement ou final). - Hofmeister : Concerto (1er mouvement ou final). - Stamitz : Concerto (1er mouvement ou final). - Hændel : Concerto (1er mouvement ou final). - Inghelbrecht : Prélude et saltarelle. - Hanessian : Pastorale et ronde.

BASSON

Bodin de Boismortier : Concerto (Ed. Transatlantique). - Mozart : Andante et final du concerto (Leduc) - C.M. Weber : Andante et rondo hongrois (Costallat). - Bodin de Boimortier : Sonate n° 5 (Ritchli, Genève). - Vivaldi : Concerto « La Notte » (Ricordi). - Gabriel Pierné : Solo de concert (Leduc). - E. Bozza : Récit, sicilienne et rondo (Leduc). - H. Busser : Récit et thème varié (Leduc). - A. Tansmann : Sonatine (Eschig) - Gabriel Pierné : Prélude de concert (Salabert).

CLARINETTE

Stamitz : 2 mouvements d'un concerto. - Mozart : Concerto en la majeur (Adagio et finale). - Weber : 2 mouvements du 1er concerto en fa mineur. - Weber : Duo concertant. - Schumann 2 numéros des Phantasiestücke. - Debussy : 1re Rhapsodie. - H. Rabaud : Solo de concours. - A. Messager : Solo de concours. - Ph. Gaubert : Fantaisie. - Reynaldo Hahn : Sarabande et thème varié.

CLAVECIN

Rameau : Gavotte variée. - Rameau : Les Niais de Sologne. - Rameau : L'Egyptienne. - Bach : Final du concerto italien. - Bach : Prélude de la suite anglaise en sol mineur. - Bach : 1 prélude et 1 fugue (clavecin bien tempéré). - F. Couperin : Les Folies françaises. - F. Couperin : La grande Passacaille. - Duphly : La Victoire. - Duphly : La Forqueray.

CONTREBASSE

Passani : Prélude et barcarolle. - Labro : Concerino (ré mineur et ré majeur). - Schmitt : Morceau de concours. - Dallier : Premier duo. - Bozza : Prélude et allegro. - Pascal : Air varié. - Hændel : Sonate sol mineur (1er et 2e mouvements). - Rivier : Pièce en ré. - Dulaurens : Morceau de concert. - Busser : Pièce en ut.

COR D'HARMONIE

Tomasi : Danse profane (Ed. Leduc). - Busser : Pièce en Ré (Ed. Leduc). - Noël-Gallon : Andante et presto (Ed. Lemoine). - Bigot : Deuxième pièce (Ed. Lemoine). - R. Planel : Légende (Ed. Leduc). - Rossini : Introduction andante et allegro (Ed. Choudens). - Colomer : Fantaisie, légende (Ed. Leduc). - Mozart : 2 mouvements d'un concerto. - Schumann : Adagio et allegro. - Dukas : Villanelle.

CORNET

G. Balay : Andante et allegro. - Jean-Claude Barat : Fantaisie en Mi bémol - Jean-Claude Barat : Lento et sherzo. - Paul Bonneau : Suite. - A. Chailleux : Morceaux de concours. - Félicien Foret : Deux pièces. - Philippe Gaubert : Cantabile et scherzetto. - Charles Levade : Caprice. - Augustin Savard : Morceaux de concours. - Ch. Silver : Scherzo.

FLUTE A BEC

ALTO

Heinrich Poos : Greensleeves (Schott 6 234). - Telemann : Sonate f. moll (Hortus Musicus n° 6). - Hotteterre : Deuxième suite (Eulenburg GM 23 a). - J.-S. Bach : Sonate g. moll (Verlag Friedrich Hofmeister FH 3002). - A. Vivaldi : Concerto en ut majeur (Hinrichsen Ediction aufgenommen n° 2011). - A. Vivaldi : Concerto c. moll c. minor, op. 44 n° 19 (Ed. Eulenburg Zurich, London, New York, ES 452). - Veracini : Sonate IV (Ed. Peters 4965 b) - G.-Ph. Telemann : Trio Sonate B dur (Hortus Musicus n° 36).

SOPRANO OU TENOR

G. Sammartini : Concerto en fa (Schott 10 614) Telemann : Sonate (Hortus Musicus 7).

FLUTE TRAVERSIERE

A. Roussel : Pan-Tityre, M. de la Péjaudie. - Quartz : Concerto en sol majeur (2 mouvements). - Pergolèse : Concerto en sol majeur. - A. Vivaldi : Concerto n° 3 « Le Chardonneret ». - Ph. Gaubert : Nocturne et allegro scherzando. - G. Fauré : Fantaisie. - Cl. Debussy : Syrinx. - J.-S. Bach : Polonaise et badinerie de la suite en si mineur. - Mozart : Un allegro d'un concerto. - J.-M. Leclair : Concerto en ut majeur.

GUITARE

Manuel Ponce : Sonata III (Schott). - Torroba : Notturno. - Villalobos : Etude VII. - Villalobos : Etude V. - Sainz de la Maza : Andaluza (Union Musicola espagnole). - J.-S. Bach : Prélude et presto de la 3e suite pour luth (Ed. Möseler Verlag Wolfenbuttel, Zurich). - Turina : Sandanguillo (Schott). - J.-S. Bach : 1re suite pour violoncelle (2 pièces) (Ed. Leduc. Transcription Castet). - Frescobaldi La Frescobalda (Ed. Leduc. Transcription Castet). - Manuel Ponce : Sonatina méridionale (Ed. Schott).

HARPE

Antoine Francisque (1570-1605) : Pavane et bransles (transcription Marcel Granjany). - Hændel : Chaconne. - Hændel : 1er mou-

vement du concerto en si bémol. - Saint-Saëns : Fantaisie (avec coupure imprimée). - Marcel-Samuel Rousseau : Variations pastorales sur un vieux Noël. - Gabriel Pierné : Impromptu caprice. - Jacques Ibetr : Fantaisie. - Marcel Tournier : Etude de concert - Au matin. - Marcel Tournier : Thème et variations. - Virgilio Mortari : Sonatina prodigio.

HAUTBOIS

Telemann : Sonate la mineur. - Maugue : Pastorale. - Roland Manuel : Fantaisie. - Joseph Noyon : Concertino pastoral dit « du coucou ». - Francis Poulenc : Sonate. - Raymond Niverd : Mélopée et danse. - Charles Brown : Fantaisie agreste. - Paul Pierné : Fantaisie pastorale. - Marc Delmas : Complainte et air de ballet. - Pierre Revel : Eglogue.

ONDES MARTENOT

Caix d'Hervelois : Suite en ré mineur (viole de gambe ou cello). Prélude et menuet (Costallat). - Bach : Sonate en mi mineur pour violon et piano BWV 1034 (en entier) (Durand). - G. Fauré : Nocturne shylock pour cello et piano (Hamelle). - Debussy : Syrinx pour flûte seule (Jobert). - Ravel : Sonatine pour piano (transcription Ginette Martenot, agréée par l'auteur), modéré, menuet, animé (Durand). - Albert Roussel : Joueurs de flûte, pour flûte et piano, Pan-Tityre, M. de la Péjaudie (Durand). - Messiaen : Vocalise, étude (A. Leduc). - Darius Milhaud : Suite pour ondes Martenot, choral, sérénade, impromptu, étude, élégie (Ed. Fr. Musique). -A. Jolivet : Ondes (Ecole d'Art Martenot). - Jacques Charpentier : Lalita (A. Leduc).

ORGUE

Couperin : Messe des paroisses (1 morceau au choix). - Grigny : Messe (1 morceau au choix). - Clérambault : Deuxième suite (1 morceau au choix). - J.-S. Bach : Choral de Leipzig « Viens, Dieu, Esprit Saint » (Bornemann IX n° 17) ; J.-S. Bach : Choral de Leipzig « De Dieu je ne veux me séparer » (Bornemann IX n° 8). - J.-S. Bach : Prélude et fugue en mi mineur (Bornemann I p 59). - J.-S. Bach : Canzone (Bornemann VI p 64). - César Franck : Cantabile.

PERCUSSION

A. — MORCEAUX

J. Aubain : Trois études (Ed. Leduc). - Elsa Barraine : Variations (Ed. Lucien de Lacour). - Pierre Petit : Salmigondis (Ed. Leduc). Y. Desportes : Thème et variations (Ed. Leduc). - P. Petit : Hors-d'œuvre (Ed. Leduc). - E. Bozza : Rythmic (Ed. Leduc).

B. — EXERCICES

Exercices de timbales

J. Delecluse : Vingt études pour timbales, 1 étude (n° 5, 6, 7, ou 11, au choix) (Ed. Leduc).

Exercices de caisses claires

J. Delecluse : Douze études pour caisse claire, 1 étude (n° 1, 3, 5, ou 7, au choix) (Ed. Leduc).

Exercices de xylophone

J. Delecluse : Vingt études d'après Kreutzer pour xylo, 1 étude (n° 3, 4, 6, ou 15, au choix) (Ed. Leduc).

N.B. : On pourra demander au candidat, outre un morceau au choix, un exercice dans chacune des trois catégories indiquées.

PIANO

Scarlatti : Une grande sonate au choix. - Bach : Un prélude et fugue au choix. - Mozart : Fantaisie ut mineur K. - Beethoven : Sonate en fa dièse majeur (dite à Thérèse). - Mendelssohn : Rondo capriccioso mi mineur. - Chopin : Deuxième scherzo. - Schumann : Final Carnaval de Vienne. - Liszt : Ronde des lutins. - Brahms : Ballade en sol mineur. G. Fauré : 1re Nocturne, mi bémol mineur.

SAXOPHONE

A. Tcherepnine : Sonatine sportive (Leduc). - R. Planel : Prélude et saltarelle (Leduc). - P. Bonneau : Concerto (n° 2 et 3, andante et final) (Leduc). - P. Bonneau : Pièce concertante dans l'esprit jazz (Leduc). - Cl. Pascal : Sonatine (Durand). - A. Glazounov : Concerto en mi bémol (Leduc). - P. Petit : Andante et fileuse (Leduc). - M. Dautremer : Tango et tarentelle (Leduc). - J. Ibert : Aria (Leduc). - Gabaye : Printemps (Leduc). - E. Bozza : Aria (Leduc). - Casterede : Scherzo (Leduc).

SAXHORN BASSE ET TUBA

Fayeulle : Bravaccio (Leduc). - Charpentier : Prélude et allegro (Leduc). - Boutry : Turbaroque (Leduc). - Semler-Collery : Barcarolle et chanson bachique (Leduc) ; Bitsch : Impromptu (Leduc) ; P. Petit : Fantaisie (Leduc). - Pascal : Sonate en 6.30 mn (Durand). - Semler-Collery : Saxhornia (Leduc). - Jacques Murgier : Concertstück (Transatlantiques). - Semler-Collery : Tubanova (Eschig).

TROMBONE BASSE

Martelli : Sonate (Philippe). - Fayeulle : Bravaccio (Leduc). - Bozza : Prélude et allegro (Leduc). - Boutry : Tubaroque (Leduc). - Semler-Collery : Barcarolle et chanson bachique (Leduc) ; Bitsch : Impromptu (Leduc). - Martelli : Dialogue (Eschig) ; Rueff (Concertstück (Leduc). - Planel : Air et final (Leduc). - Villette : Fantaisie concertante (Leduc).

TROMBONE TENOR

P.-M. Dubois : Cortège. - J. Mazellier : Solo de concours. - Roger Boutry : Choral varié. - Lucien Niverd : Légende. - S. Rousseau : Pièce concertante. - Hændel : Concerto (en 4 mouvements) arr. de A. Lafosse. - E. Bigot : Variations. - Ph. Gaubert : Morceau symphonique. - Sigismond Stojowsky : Fantaisie. - Henri Busser : Etude de concert.

TROMPETTE

M. Bitsch : Fantasietta. - J. Casterede : Sonatine. - R. Boutry : Trompetunia. - P.-M. Dubois : Concertino. - Le Boucher : Scherzo appassionato. - P. Bonneau : Fantaisie concertante. - E. Bozza : Rustique. - H. Massias : Chorale et menuet. - H. Dallier : Fête joyeuse. - E. Bozza : Caprice.

VIOLON

Bach : 1 mouvement au choix d'une sonate ou partita violon et 1 allegro de concerto, à choisir parmi les compositeurs suivants :

Mozart - Haydn - Mendelssohn - Lalo - Saint-Saëns - Vieuxtemps - Wieniawski - Bruch.

VIOLONCELLE

Davidoff : Allegro de concert. - Davidoff : 4e concerto. - Valentini : Sonate. - Boelmann : Variations symphoniques. - Schumann : Adagio et allegro. - Frescobaldi : Toccata. - Romberg : 2e concerto. - C. Ph. E. Bach : Concerto en la. - Saint-Saëns : 1er mouvement concerto. - Boccherini : 1er ou 3e mouvement concerto en si bémol.

Circulaire n° 73-038 du 16-1-73 - B.O.E.N. n° 7 du 15-2-73.

CERTIFICAT D'APTITUDE AU PROFESSORAT D'ENSEIGNEMENT GENERAL DE COLLEGE

Section IX - Lettres - Education Musicale

Première partie

1. — Composition littéraire :

1. **Composition littéraire :**

Deux sujets dont un commentaire de texte seront offerts au choix du candidat :

Durée : 4 h. - Coefficient : 2.

2. **Commentaire d'une œuvre musicale (instrumentale ou vocale) d'une durée maxima de 4 à 5 minutes :**

Une partition est remise à chaque candidat qui après audition, doit répondre à une série de questions portant sur l'époque, le genre, la forme et le style de l'œuvre. Deux auditions sont données, la seconde 15 minutes après le début de l'épreuve :

Durée : 4 h. Coefficient : 2.

II. — Epreuves orales

3. **Explication d'un texte du programme de Lettres :**
Préparation : 1 h. - Durée : 30 minutes. - Coefficient : 2.
4. **Interrogation de grammaire française à partir d'un texte :**
Préparation : 1 h. - Durée : 30 minutes. - Coefficient : 2.
5. **Epreuve de technique musicale comprenant :**

a) Lecture à première vue d'un exercice de solfège facile, en clé de sol et en clé de fa. Le candidat sera accompagné au piano.

Coefficient : 1.

b) Exécution instrumentale (piano ou instrument faisant normalement partie de l'orchestre symphonique ou guitare classique).

Le jury choisit l'un des deux morceaux d'époques différentes que lui propose le candidat.
Coefficient : 1.

6. **Exécution de tests d'aptitude auditive (reconnaissance de hauteur de rythme, de timbre) :**
Coefficient : 2.

Section X. — Mathématiques - Education musicale

I. — Epreuves écrites

1. **Composition de mathématiques :**
Durée : 5 h. - Coefficient : 2.
Se décomposant en :
a) Une épreuve de mathématiques :
Durée : 3 h. - Coefficient : 3/5.
b) Une épreuve de mécanique :
Durée : 2 h. - Coefficient : 2/5.

2. **Commentaire d'une œuvre musicale (instrumentale ou vocale) d'une durée maxima de 4 à 5 minutes.**
Une partition est remise à chaque candidat qui, après audition, doit répondre à une série de questions portant sur l'époque, le genre, la forme et le style de l'œuvre. Deux auditions sont données, la seconde 15 minutes après le début de l'épreuve :
Durée : 4 h. - Coefficient : 2.

II. — Epreuves orales

3. **Exposé d'une question de mathématiques :**
Préparation : 30 minutes.
Entretien avec le jury : 30 minutes. - Coefficient : 2 pour l'ensemble de l'épreuve.

4. **Résolution d'un problème de mathématiques :**
Préparation : 1 h 30. - Entretien avec le jury : 30 minutes. - Coefficient : 2 pour l'ensemble de l'épreuve.

5. **Epreuve de technique musicale comprenant :**
a) Lecture à première vue d'un exercice de solfège facile, en clé de sol et en clé de fa. Le candidat sera accompagné au piano - Coefficient : 1.
b) Exécution instrumentale (piano ou instrument faisant normalement partie de l'orchestre symphonique ou guitare classique).
Le jury choisit l'un des deux morceaux d'époques différentes que lui propose le candidat : Coefficient : 1.

6. **Exécution de tests d'aptitude auditive :**
(Reconnaissance de hauteur, de rythme, de timbre) : Coefficient : 2.

(B.O.E.N. n° 10 du 8 mars 1973, pages 851 et ss.)

DEUXIEME PARTIE

Section IX. — Lettres - Education musicale

I. — Epreuves pédagogiques

1. Une leçon dans une classe de français : Coefficient : 2.
2. Une leçon d'éducation musicale dans une classe du 1er cycle : Coefficient : 2.

II. — Epreuve orale

3. Une épreuve orale portant sur la philosophie de l'éducation, la psychologie de l'adolescent et l'anthropologie sociale. Cette épreuve pourra prendre la forme d'une interrogation, d'une étude d'un document, ou d'un problème concret : Coefficient : 1.

Section X. — Mathématiques - Education musicale

I. — Epreuves pédagogiques

1. Une leçon dans une classe de mathématiques : Coefficient : 2.
2. Une leçon d'éducation musicale dans une classe du 1er cycle : Coefficient : 2.

II. — Epreuve orale

3. Une épreuve orale portant sur la philosophie de l'éducation, la psychologie de l'adolescent et l'anthropologie sociale. Cette épreuve pourra prendre la forme d'une interrogation, d'une étude d'un document ou d'un problème concret : Coefficient : 1.

C.A.E.M. 1re PARTIE 1972

(Voir en pages suivantes les textes des épreuves de Solfège)

Maestoso . très rythmé . 𝅗𝅥 = 56 à 58

f

mf *p* *crescendo - - - - - - - - f*

mf

rall....

Mouv^t de Gavotte 𝅗𝅥 = 72

diminuendo - - - - - - - - - - - - p

mf

rall....

diminuendo - - - - - - - - - - - - - - - - - p

mf

p subito

cresc. . . . . mf

cresc. . . . . mf

ritenuto . . . Tempo décidé

p mf

ritenuto . . .

p mf

f

f

sans ralentir

en dehors sans ralentir

Poco lento ♩ = 58

mf

mf

cadenza - librement

p

f

diminuendo poco a poco

f

p

p

un peu plus allant ♩. = 69

cédez - - - -

mp souplement

cédez

mp

légèrement

crescendo poco a poco

mf

crescendo

mp

Tempo 1°

f

mf

diminuendo

diminuendo

molto

molto

pp

pp

BENVENUTO CELLINI : PERSÉE ET MEDUSE (*)

par Michel GUIOMAR

Un second postulat dramaturgique s'offre ainsi : les différences observées dans ces drames lyriques tiennent beaucoup moins à celles que paraît affirmer l'histoire racontée et jouée par ces objets et ces êtres, qu'aux nécessités poïetiques musicales propres à chaque compositeur, c'est-à-dire aux exigences de ses fantasmes, de son langage et de ses concepts, en dehors même de toute attention particulière à l'intrigue. On montrera que l'intention musicale, et donc dramaturgique, de Berlioz, refusant — c'est son mérite mais aussi la source d'une certaine déception que donne l'œuvre peut-être —, la tentation d'un Cellini héroïque, perséen, élevé sans justification, au-dessus de la condition humaine comme Tannhäuser ou affrontant la Mort dans un défi véritable comme Don Juan, était de ne pas angoisser, afin, comme toujours dans ses œuvres, d'y jouer lui-même plus libre, en profondeur derrière un masque divertissant, quand son attitude primitive était la même que celle de Wagner, et comparable aussi son climat de solitude réelle. Si de l'instauration musicale de cette solitude nous réservons l'étude à une poïetique comparée, il faut cependant en reconnaître d'abord la présence cachée, car il n'y a guère que dans le récitatif-arioso « **Seul pour lutter...** » qui précède le grand tableau final de l'Atelier que celle-ci est vraiment avouée. Berlioz en effet en a dévié l'expression : Si Tannhäuser et Wagner s'identifient à leurs idéaux et que la solitude opprimée par la société leur est commune, Berlioz n'est pas Cellini derrière qui il demeure, secret en son œuvre et celle-ci n'est pas tant l'illustration artistique d'une solitude qu'un moyen pour Berlioz de préserver la sienne en offrant une conception dramatique qui, tout en avançant le symbole de la création, désorientât et déconcertât.

Avant de dire cette conception, reconnaissons ce symbole : dès la première scène et les premières paroles, Balducci évoque l'art de Cellini et lui oppose en ce domaine aussi un rival, l'inévitable Fieramosca. Dès le début du deuxième tableau, Benvenuto rappelle cet art, et l'entrée des ciseleurs aussi, dont la brusquerie musicale dissiperait, comme elle devrait, le rêve sentimental de leur Maître oublieux de sa création, si les spectateurs qui applaudissent, en général abusivement, la fin du solo, ne ruinaient ce bel effet de rupture voulue. Au Carnaval, l'idée créatrice hante autrement la scène, se déplace, en écho, aux tréteaux, une œuvre dans l'œuvre. Les deux derniers tableaux appellent la démarche créatrice elle-même ; un instant prêt à y renoncer dans la fuite avec Teresa, Cellini est affronté à la nécessité de la création qui, faible écho apparent de l'idée wagnérienne de l'amour, serait seule rédemptrice de la faute, le seul chef-d'œuvre se donnant assez grand pour effacer un meurtre. En ce contexte la décision de sacrifier les œuvres anciennes ou déjà achevées pour l'œuvre nouvelle est symptomatique de toute une conception artistique. Sans ironiser, cette manière un peu expéditive de réemploi fut bien celle de Berlioz qui pilla souvent son « Atelier », ses cartons d'œuvres anciennes au profit de nouvelles créations ; en ce **Benvenuto Cellini**, un tel emprunt nous permettra même de montrer comment le masque se révèle en comparant la signification de telle page ancienne et sa nouvelle utilisation...

Volonté et décision créatrices permanentes ne hantent sans doute pas tout l'opéra dans la continuité, disparaissent sous d'autres intrigues ; Tannhäuser lui-même ne les affirme pas non plus toujours, mais du moins elles ne s'effacent et ne s'écartent pas de lui et sous-tendent l'œuvre entière quand Benvenuto semble en oublier l'exigence impérieuse.

En réalité, voici précisément le Masque berliozien :

Quand Tannhäuser, de Vénus à la Mort, à travers le retour aux Minnesänger, à Elisabeth et au monde des pèlerins pénitents, garde l'idée fixe de sa liberté créatrice qu'il oppose à toutes ces tentations, Benvenuto semble, au contraire, désirer contraindre les climats traversés et les être à son plaisir, asservir l'événement à son activité. Ainsi l'œuvre s'offre-t-elle dans une triade d'intrigues, indissolublement fondues, exactement comme dans le Persée, l'alliance symbolique des métaux et des œuvres sacrifiées. Ce ne sont pas cependant trois intrigues ou même l'imbrication simple de trois éléments, mais un seul drame, à chaque instant animé d'une trivalence des phénomènes comme trois faces se masquant l'une par l'autre, mais en leurs transparences, capables aussi de révéler l'envers des autres :

Un **acte créateur** unique, que nous venons d'évoquer, est ici suivi dans la solitude contre la société, se symbolisant dans la dualité, double, de l'autorité, le Pape et Balducci, son trésorier, reflet de l'asservissement de l'argent, et du Divertissement, le Carnaval et Teresa :

(*) Voir « L'E. M. » n° 196, mars 1973.

Une **intrigue sentimentale** passionnelle.

Une **Fête** carnavalesque.

C'est le jeu musical et scénique des trois domaines (4) totalement assemblés en un seul qui donne l'originalité de l'œuvre, cependant que Berlioz affirme ainsi une fois encore sa manière fantasmatique de juxtapositions et imbrications thématiques, selon une structure se créant à chaque instant, polyphoniquement, du dynamisme même de ce fantasme. Retenons que Berlioz masque l'essentiel : ce propos créateur libre, la solitude tragique du compositeur, sous les masques du libertin de la Renaissance, amoureux et bandit, compagnon de divertissement. Berlioz donne à la foule, à la fête et à l'amour une telle ampleur qu'on n'entend et ne voit plus leur caractère de présences égarantes. Un propos de Berlioz persuade de cette intention de l'œuvre à dénoncer les contraintes qui s'opposent à l'acte créateur ; il a voulu cet opéra dès qu'il découvrit les **Mémoires** de Benvenuto Cellini et, avant même d'en confier le livret, il en imagina un véritable manifeste esthétique de la solitude, de l'intransigeance créatrice, de la révolte contre toute autorité étrangère à celle de l'art ; on lit dans **Les soirées de l'orchestre,** sous le titre **Le premier Opéra** cette nouvelle par lettres imaginaires échangées entre Cellini et Alfonso della viola, témoignant chacun pour la liberté et l'irréductibilité de l'artiste seul (5). Sans doute, dans **Benvenuto Cellini** une nuance intéressante se présente, celle du groupe, de l'Ecole, d'un atelier, dans les scènes qui précèdent le carnaval ou dans la scène finale de la fonte ; étrange intention, il est vrai, de la part de Berlioz qui n'eut jamais aucun véritable disciple, en France du moins, et dont toute l'œuvre est sous le signe de l'opposition dialectique de l'isolement volontaire et du défi à la collectivité ; toutes les créations de Berlioz devraient se citer en témoignages que, tentatives d'un homme seul pour lui seul et simples miroirs à lui seul destiné, elles n'ont appelé le public que pour que s'exerçât cet indispensable défi, et non ce désir de conquête d'un compositeur trop méprisant pour avoir cette intention. Ainsi les « défauts » de l'œuvre pourraient apparaître comme d'agressives provocations imaginées pour la déroute du public des Italiens cosmopolites de Paris et comme de géniales intuitions, malheureusement parfois ensuite mal conduites, de renouvellement du théâtre lyrique, selon une tradition autre que celle qui nous est venue de Lully ; deux points de vue que nous examinons maintenant.

---

(4) Nous n'insistons pas sur un tel jeu, en dehors des allusions nécessaires à notre propos, car nous en traitons d'autre part dans « Un Rêve de Carnaval tragique dans le miroir d'un homme seul », article à paraître dans le **Bulletin de l'Association Nationale Hector Berlioz** (2e trimestre 1973).

(5) H. Berlioz, **Les Soirées de l'Orchestre**, première soirée : « Le Premier Opéra, nouvelle du passé », Paris, Gründ, 1968, p. 25-47. Remarquons qu'Alfonso della viola (1508-1570) a réellement vécu ; presque exact contemporain de Cellini (1500-1571), il fut musicien à la cour de Ferrare (et non à Florence comme l'imagine la nouvelle). Cette nouvelle se situe en 1555 (cf. même ouvrage, notes p. 478-480), donc après l'épisode de l'opéra de Berlioz, puisque Clément VII fut pape entre 1523 et 1534, époque de la jeunesse de Cellini.

par Yves HUCHER

Professeur de Lettres

MOLIERE, LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS (3)

Après avoir replacé Molière dans le mouvement musical de son temps et mesuré l'importance de la musique dans son œuvre, et plus particulièrement dans la comédie-ballet (1), il nous reste à répondre à deux questions : Molière était-il musicien ? Comment a-t-il inspiré les musiciens ?

Arrière-petit-fils de Guillaume Mazuel, violon du Roi sous Henri IV et Louis XIII, et cousin de Michel Mazuel, artiste de renom sous Louis XIV, compositeur de la Bande des Violons du Roi, Molière avait déjà un certain atavisme musical et, dès sa longue tournée en province (1644-1658), il ne laissa passer aucune occasion de satisfaire sa curiosité en ce domaine et son désir d'unir la musique au théâtre. Moulinié, responsable de la musique du duc d'Orléans, participe avec notre auteur aux représentations données lors des Etats Généraux de Languedoc. Aux Etats de Montpellier en 1654-55, le danseur La Pierre commence avec la troupe de Molière une collaboration qui se prolongera à Paris ; le Prince de Conti qui devint le protecteur le plus sûr de Molière, fit souvent collaborer ses propres musiciens aux représentations théâtrales, et, dès cette époque, le musicien Dassouci, auteur de « chansons à danser et à boire », est l'un des meilleurs amis de Molière, bien avant Boileau, Mignard et Mauvilain. Attiré spontanément vers la musique et de surcroît bon danseur, Molière a donc dès le début de sa carrière pressenti la place que la musique pourrait tenir dans son œuvre. Lui-même a, en quelque sorte, payé de sa voix, si l'on peut dire, puisqu'il s'est par plaisir ménagé un « air à chanter », non pas dans deux ou trois de ses rôles, comme on le dit, mais très exactement dans onze d'entre eux, du Mascarille qui récite puis chante son « impromptu » dans *Les Précieuses Ridicules* à Monsieur Jourdain qui propose à son Maître de musique l'air populaire « *Je trouvais Jeanneton...* ».

Souvent, Molière prend la précaution d'excuser, par un effet comique, l'insuffisance de sa voix — on dit même qu'il adorait chanter parce qu'il chantait faux ! — mais toujours se devine le plaisir évident qu'il y prend. Nous ne pouvons ici étudier tous ces « passages » mais un exemple nous permettra d'insister.

Opposant à la préciosité frelatée du sonnet d'Oronte, la simplicité et le naturel de la Chanson du Roi Henri, Alceste, dans *Le Misanthrope*, récite une première fois cette chanson puis la chante ; c'est du moins ce que faisait Molière, prouvant ainsi l'importance qu'il donnait à l'apport de la musique à la poésie. On ne peut donc que déplorer l'oubli de cette « tradition » de la part de nos modernes interprètes du rôle d'Alceste.

Mais il n'est pas moins nécessaire de savoir que Molière a parsemé toute son œuvre de ses opinions sur la musique. Parmi une trentaine d'exemples qu'il faudrait tous citer, relevons-en quelques-uns.

Au prologue de *La Princesse d'Elide*, les valets de chasse célèbrent ainsi l'aurore : « Les rossignols commencent leur musique, — Et leurs petits concerts retentissent partout. » Dans la même œuvre, Molière construit toute une scène sur un effet d'écho dont on sait quel usage feront les musiciens du XVIIIe siècle ! Puis Philis avoue : « On écoute volontier les amants lorsqu'ils se plaignent aussi agréablement qu'il fait. » Et celui à qui elle s'adresse n'a-t-il pas déjà constaté cette vérité : « La plupart des femmes aujourd'hui se laissent prendre par les oreilles ; elles sont cause que tout le monde se mêle de musique et l'on ne réussit auprès d'elles que par les petites chansons et les petits vers qu'on leur fait entendre. » Au dénouement de *L'Amour médecin* Clitandre n'a pas fait venir seulement un notaire mais aussi des « voix » et des « instruments », car, dit-il, « Ce sont des gens que je mène avec moi et dont je me sers tous les jours pour pacifier avec leur harmonie les troubles de l'esprit ». (Dans *Le Sicilien*, Adraste compte sur la musique pour obliger sa belle à paraître à la fenêtre et engage avec son serviteur une discussion sur les vertus comparées du « bémol » et du « bécarre ».) Un médecin veut soigner Monsieur de Pourceaugnac « par la douceur exhilarante de la musique, et ses assistants chantent : « La folie n'est pas autre chose que la mélancolie... Nous vous ferons rire par nos chants harmonieux. » Ceci, soit dit en passant, est d'ailleurs chanté... en italien. Si l'on oublie parfois de rire à *L'Avare, Tartuffe* ou *Les femmes savantes*, c'est que la musique n'y trouve pas la moindre petite place, mais, comme pour rendre supportable l'atmosphère irrespirable de la chambre d'Argan, l'action du *Malade Imaginaire* s'orne de cette scène délicieuse où l'amant d'Angélique paraît déguisé en maître de musique et va transposer leur amour menacé en « un petit opéra impromptu » : « Vous n'allez entendre chanter que de la prose cadencée, ou des manières de vers libres, tels que la passion et la nécessité peuvent faire trouver à deux personnes qui disent les choses d'elles-mêmes et parlent sur le champ. » Mais c'est tout le premier acte du *Bourgeois Gentilhomme* qu'il faudrait citer ; n'en retenons qu'une réplique, beaucoup plus profonde et vraie qu'il n'y paraît : « Si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le monde la paix universelle ? »

---

(1) Voir les numéros de février et mars de « L'Education Musicale ».

Et si le Maître à danser pour qui « ce sont des douceurs exquises que des louanges éclairées » nous paraît plus sympathique que le Maître de musique pour qui l'argent de M. Jourdain « redresse les jugements de son esprit », n'est-ce pas que, déjà, dans cette œuvre qui, avec *Psyché*, marque la fin d'une collaboration et d'une amitié de dix années, Molière pressent de quelles indignités Lulli se rendra coupable par ambition, arrivisme et appât du gain. En effet, après avoir, dès 1669, dépossédé Perrin du privilège que celui-ci détenait pour douze ans sur les académies de musique du royaume, Lulli, devenu « le magicien des divertissements de la Cour » obtiendra dès 1672 quatre ordonnances royales à son profit mais qui dépouillent sans vergogne et sans rémission Molière du plus légitime de ses droits : par la défense faite « de chanter aucune pièce entière sans la permission par écrit dudit sieur Lulli » et le privilège de l'impression de tous les « airs » écrits ou à écrire, Molière ne pouvait même plus représenter ses propres œuvres sur son théâtre ni adjoindre à d'autres musique ou divertissements. Jouant sur les termes de « pièce entière », il sauvera ce qu'il pourra de son œuvre, mais l'atteinte faite à son cœur par un « ami » lui est aussi cruelle que la mort de son troisième enfant en octobre 1672 et aussi insupportable que sa santé qui périclite. M.A. Charpentier lui apportera bien les partitions de *La Comtesse d'Escarbagnas* et surtout du *Malade Imaginaire*, mais le charme sera rompu. En perdant un ami, Molière perd aussi la faveur d'un Prince qui, depuis quatorze ans, ne lui avait ménagé ni les pensions ni son soutien moral. C'est dans cet accablement, plus que dans la rigueur de l'hiver de 1672-1673 qu'il faut chercher les causes de la recrudescence du mal qui emporta Molière après la quatrière représentation de son *Malade !*

Tel fut Molière en face de la musique et des musiciens. Comment ceux-ci ont-ils « servi » cette œuvre ?

Là encore nous ne pouvons que donner quelques indications, fort incomplètes.

Et tout d'abord, voici les opéras ou ballets inspirés directement de Molière. Gréty écrivit un *Amphitryon* qui fut représenté devant le roi et la reine en mars 1786. Cette partition est à peu près aussi inconnue que *Le Médecin malgré lui* de Désaugiers père, créé en 1792. Par contre, sous le même titre, la partition de Gounod présentée en janvier 1858, demeure connue et l'on en cite l'air des « glouglous » — que Molière chantait déjà... à sa façon — ou le sextuor de la consultation. Le même Gounod devait laisser inachevé un *George Dandin* commencé en 1873. Maigre apport, dira-t-on. Sans doute, mais Gounod mérite d'être cité lorsqu'il affirme dans un article daté de 1875 (Revue et Gazette Musicale de Paris) : « Contrairement à l'usage, au lieu d'être adaptée à des vers, la musique y est adaptée à la prose même de Molière, dont le tour si énergique, l'allure si ferme, la forme si incisive et pénétrante, ont été scrupuleusement sinon observées, du moins conservées par l'auteur de la musique. »

Max d'Ollone nous donnera en 1930 une autre version de *George Dandin*, et la même année on créera *Le Sicilien* de Omer Letorey. Négligeons *L'Amour Médecin* de Ferdinand Poise mais retenons l'excellente partition d'Emmanuel Bondeville, pour *L'Ecole des Maris* (1935) (1) : la profonde culture littéraire, le goût et l'esprit de ce grand musicien expliquent toutes les qualités d'une œuvre qu'on aurait sans doute pu penser à reprendre à l'occasion du Tricentenaire... si nous avions encore un « Opéra-Comique »... (1).

Dans le domaine du ballet, Georges Auric a donné en 1923, une excellente partition pour *Les Fâcheux*, commande de Diaghilev (2) et en 1952 Tony Aubin n'a pas moins réussi en écrivant ses *Fourberies*, sur une musique de Rossini pour une chorégraphie de Serge Lifar.

Il faudrait encore réserver une place importante aux partitions de musique de scène. Elles sont trop nombreuses pour être toutes citées ; notons simplement que Molière a presque toujours fort bien inspiré « ses » musiciens et que plusieurs de ces pages mériteraient d'être rassemblées et conservées par l'enregistrement. Encore une lacune — à ce jour — de nos maisons d'éditions préoccupées de succès plus rentables. La Comédie-Française, pour restituer ou moderniser les partitions de Lulli, a fait appel à des compositeurs tels que Jolivet, Rosenthal, Delvincourt ou Letorey ; et Raymond Charpentier, André Cadou, Georges Auric, Michel Magne, Dutilleux et Jolivet lui-même ont signé des musiques de scène originales qui ont accompagné et enrichi les reprises de ces trente dernières années.

Nous voudrions encore réserver une mention spéciale à la suggestive musique de scène que Maurice Jarre a donné au T.N.P. lorsque Vilar y fit représenter « son » *Don Juan*. La qualité d'une telle œuvre rejoint celle où se place la partition de Vittorio Rietti pour *L'Ecole des Femmes ;* dans l'interprétation et la mise en scène de Louis Jouvet. Et l'évocation de la statue du Commandeur dans la première vaut l'évocation du printemps qui accompagne, dans l'autre, la première entrée d'Agnès. De ces deux œuvres nous possédons l'enregistrement que nous ne saurions trop recommander aux professeurs d'Education Musicale — comme exemples types de « musique de scène » — et de Lettres — comme exemple de ce qu'on peut appeler un « commentaire musical ».

Au terme de cette étude dont le caractère très incomplet fera mieux mesurer l'étendue du sujet, nous ne pouvons que déplorer que dans les programmes du Tricentenaire de Molière une part plus grande n'ait été faite à la musique, tant dans l'audition directe que par la radio ou l'enregistrement. C'est pourquoi il nous plaît de signaler le louable exemple qu'ont donné l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo et son chef, Igor Markevitch, en inscrivant à leur programme du dimanche 25 mars, un Hommage à Molière avec l'exécution du *Bourgeois Gentilhomme*, importante partition trop oubliée de Richard Strauss.

Ce regret exprimé, formulons un vœu. C'est qu'au beau pays de France, dont Molière est et demeure l'un des plus illustres fleurons, il y ait très peu de gens dont on puisse dire ce que murmure le peureux Sosie face au menaçant Mercure :

« Cet homme assurément n'aime pas la musique. »

---

(1) Signalons un excellent enregistrement avec Madó Robin et Louis Musy, Don. : Albert Wolff chez Decca (FAT. 133.518).

(2) Voir notre précédent article.

Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

GHEORGHE ZAMFIR. — Après l'église St-Julien le Pauvre à Paris, c'est la cathédrale de Monaco qui a vibré des trente tubes d'une flûte de Pan perfectionnée : celle de Gheorghe ZAMFIR. Je ferai de la peine à bien des gens en avouant que j'ai été « intéressé » mais jamais captivé ni ému. Ce virtuose sait où et quand il doit respirer et il tire le maximum de son instrument. Il est entouré de P. STINGA, étourdissant au cymbalum, de deux excellents violonistes E. BOTOCA et I. DRAGOL, tandis que M. CHISER manie tour à tour plusieurs instruments divers. ZAMFIR est simple, souriant, passionné. Cela dit, une simple flûte — sans être « de Pan » et de 20 à 30 trous — m'émeut bien plus...

SAISON D'OPERA A MONTE-CARLO

Trois spectacles : *Il Tabarro et Cavalleria Rusticana, Tristan und Isolde, La Fanciulla del West ;* d'aucuns diront qu'il n'y a pas de quoi crier au miracle, encore que les deux Puccini soient des raretés fort intéressantes, en soi et par comparaison avec les œuvres rebattues.

Un orchestre qui, d'une quinzaine à l'autre, se métamorphose littéralement et semble être tour à tour la réincarnation de celui de la Scala, puis de Bayreuth, puis de la Fenice. Mais n'ai-je pas déjà tout dit depuis un an sur l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo ? Ne me suis-je pas même répété bien souvent ? C'est ce que plusieurs de nos lecteurs, sans doute, me reprocheront. Tant pis ! Je continuerai de me répéter... et j'ajouterai encore ceci. C'est une banalité de dire que la perfection du « disque » a faussé notre goût en l'exacerbant, et qu'il ne nous permet plus de distinguer le très bon du moins bon, l'acceptable du pire. Il nous a rendus trop exigeants. Eh bien ! l'Orchestre de Monte-Carlo, à lui tout seul, a le même effet sur ceux qui le connaissent bien et qui le comparent, sans indulgence, d'une prestation à l'autre. De quel autre orchestre pourrait-on dire la même chose ? Et quel orchestre « symphonique », qui excelle dans le « concert », pourrait s'assouplir aux impératifs et aux diversités de l'Opéra, avec une telle aisance, tout en gardant ses qualités propres ?

Certes, j'entends d'ici ceux que de telles « réussites » empêchent de dormir : Attendez ! disent-ils déjà. Igor MARKEVITCH vient de quitter cet orchestre : le navire sans pilote ne tiendra pas longtemps... Qu'on me permette une petite mise au point ; on a dit tant de contre-vérités sur ce départ, que cela me semble nécessaire. Nul ici ne sous-estime ce que l'orchestre doit à la fermeté, à la « présence » et au rayonnement d'un chef que tous respectent et qui n'a nullement « claqué la porte » puisqu'on le reverra comme chef invité. Il a simplement refusé, pour des raisons personnelles, de signer un nouveau contrat dont certaines clauses n'étaient pas conformes à sa manière de voir. Un point, c'est tout. L'Orchestre de Monte-Carlo continuera, comme il l'était sous la présidence de Markevitch, d'être dirigé par des chefs différents, français et étrangers, de valeur internationale et choisis en fonction des œuvres inscrites aux programmes. Pour ma part, je pense qu'il continuera d'être ce qu'il est car, si le « chef » compte, l'esprit compte, l'esprit compte bien davantage. Du comité de gestion aux employés de scène, du violon solo au sixième contrebassiste, il y a un esprit d'équipe, un amour de la musique, une conscience professionnelle qui « font » le succès des grandes entreprises.

Et puis — et cela me ramène à cette saison d'opéra que j'ai l'air d'avoir oublié — chacun ici est à « sa » place.

On ne fait pas appel à MARKEVITCH pour les décors ou à « la » WALLMANN pour la mise en scène, à cause du nom qu'ils ont, mais en fonction de l'œuvre qu'ils doivent décorer ou animer ; et à leur côté, pour les autres spectacles on a appelé PARRAVICINI et Georges REINHART pour les décors, comme les deux autres mises en scène ont été signées de Filippo CRIVELLI et de Lovro von MATACIC.

Une seule réserve, à mes yeux. De même que je me dresse contre cette mode du « soliste-chef d'orchestre », de même je crois dangereux de demander une mise en scène au chef qui dirige. MATACIC, que j'admire profondément, nous a donné un *Tristan* bouleversant revivifié et pourtant fidèle. Avec cinquante-six heures de répétition et l'a entraîné sur les plus hauts sommets. Mais, de la fosse d'orchestre, il a laissé passer dans la mise en scène, dix détails choquants surtout au second acte, ou conventionnels au troisième. Mais c'est là peu de chose.

Quant aux interprètes vocaux, ils mériteraient d'être tous cités. Ne pouvant le faire, il faut aussi insister sur l'homogénéité des « plateaux », la qualité et l'animation des chœurs dont le chef est Marcel GAY. Le plus petit rôle est à sa place ; le meilleur exemple en fut évidemment donné par l'abondante distribution de *La Fianciulla del West.* Quelques grands noms se détachent cependant dans l'ensemble de cette saison : Fiorenza COSSOTTO, émouvante Santuzza, partenaire de Gianfranco CECCHELE ; G. GUELFI, si humain dans le Michele de *Il Tabarro ;* j'ai découvert aussi, dans le rôle de Ramerrez, un ténor à la voix vibrante, jeune, bien timbrée et miraculeusement posée, en la personne de G. GIACOMINI. Et comment ne pas citer Gianni GALLI ? Si elle ne nous a pas convaincu, malgré sa beauté et son art de la scène dans *Il Tabarro*, elle a été une fiancée du Far West dont le souvenir ne peut s'effacer, par son jeu, sa science du chant, les inflexions émouvantes de sa diction et son humanité.

Quant à *Tristan und Isolde,* à côté d'Hermin ESSER, que nous ne nous donnerons pas le ridicule de célébrer, on attendait Elga DERNESCH, or, pour raison de santé,

ce fut Gunilla AF MALMBORG qui retrouvait le « Tristan n° 1 », son partenaire à Venise lorsqu'elle y chanta Isolde pour la première fois. Le trac la mit sans doute quelque peu en-deçà de ses moyens, mais le duo du deuxième acte et la mort furent pour elle de grands moments.

ENCORE QUELQUES ECHOS

En digne disciple de Marguerite LONG et de Jacques FEVRIER, Alain MOTARD, partant de Clementi comme pour prouver qu'il n'y a pas d'interprétation « facile », s'éleva aux grands sommets avec Debussy et Poulenc : quand nous donnera-t-il ses enregistrements de ce dernier ?

Toujours à Antibes, le jeune trompettiste André BERNARD a joué Stoelzel et Telemann avec maestria et musicalité. Il était accompagné par l'Orchestre de Nice-Côte d'Azur qui se surpassa dans la *Sinfonietta* « La Jolia » de Martinu.

Pierre COCHEREAU a inauguré les orgues restaurées de La Colle-sur-Loup, et nous avons manqué, nous a-t-on dit, de remarquables improvisations sur les versets liturgiques de cette bénédiction.

Le baryton Michel CARREY — qui participera cet été au « Festival estival de Paris » — a vu ses qualités vocales et sa passion de la musique récompensées par un grand prix du disque de l'Académie Charles Cros, pour sa participation au disque « A la recherche du temps de Proust » (Arion).

Enfin, on nous dit grand bien des concerts que donne l'Orchestre du Casino Municipal de Cannes placé, cette année, sous la direction de Daniel STIRN. Nous n'avons encore pu l'entendre mais ce sera bientôt chose faite, et comme dit Madame de Sévigné, « il en reviendra quelque chose et je vous le rapporterai ».

VACANCES EN MUSIQUE

La FEDERATION NATIONALE D'ASSOCIATIONS CULTURELLES D'EXPANSION MUSICALE animée par Jacques SERRES (Présidents d'honneur : Pablo Casals, Yéhudi Ménuhin), nous annonce une campagne 1973 particulièrement riche : Plus de vingt-cinq séjours de « VACANCES MUSICALES » sont prévus, depuis Pâques jusqu'aux vacances d'été 1973.

De telles vacances accueilleront selon les lieux de séjour, de tous jeunes enfants (à partir de 6 ans) ainsi que des adolescents et de jeunes adultes, en passant par des enfants d'âge scolaire.

Des séjours spéciaux SKI et MUSIQUE auront lieu pendant les vacances de printemps en Suisse et dans les Pyrénées, de jeunes mélomanes seront accueillis dans le Morvan et des adolescents en ANGLETERRE, ce dernier séjour étant linguistique et musical.

Pendant l'Eté, les séjours se dérouleront dans le Rousillon, la Côte d'Azur, la Corse, les Cévennes, la Bretagne, l'Aquitaine, l'Alsace, la Provence, la Côte Varoise, la Normandie, l'Auvergne, la Savoie et le Maroc.

Pour les 16/21 ans, un stage « Chant Choral » à Lourmarin-de-Provence (Vaucluse) et une rencontre à Salzbourg (Autriche), pour les adultes durant le Festival.

Pour tous renseignements et informations, écrire à la F.N.A.C.E.M., 23, rue Asseline - 75014 PARIS - Tél. 734.02.72/73.

CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE AYANT LIEU EN FRANCE - 1973

TITRE	VILLE	BRANCHE	DATES	ADRESSE DU SECRETARIAT
23e Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre	BESANÇON	Direction d'orchestre	septembre	Parc des Expositions Planoise - **F-25000 BESANÇON** (tél. 87.20.24, 87.21.74)
Concours International d'Orgue « Grand Prix de Chartres »	PARIS - CHARTRES	orgue	17 - 27 septembre 30 septembre	75, rue de Grenelle **75007 PARIS** (LIT. 31.74)
Concours International Marguerite LONG - Jacques THIBAUD	PARIS	violon piano	12 - 16 juin 17 - 24 juin	Immeuble Gaveau 11, avenue Delcassé **75008 PARIS** (359.25.22)
Concours International de clavecin	PARIS	clavecin	17 - 21 septembre	Festival Estival de Paris 5, place des Ternes **75017 PARIS** (CAR. 12.68)
Concours International de piano (junior) organisé par la Guilde Française des Artistes Solistes	PARIS	piano (juniors, moins de 16 ans)	décembre	Guilde Française des Artistes Solistes 37, rue du Général-Foy **75008 PARIS** (EUR. 56.52)
Concours International de Chant de Paris (U.F.A.M.)	PARIS	chant	19 - 25 mai	Madame ROULLET 14, av. du Pdt-Wilson **75016 PARIS** (POI. 44.66)
Concours International d'Ensembles de Musique de Chambre	COLMAR	trios, quatuors et quintettes à cordes (sans piano) trios, quatuors et quintettes à vent	7 - 8 avril	4, rue d'Unterlinden **68000 COLMAR** (89.41.02.29)
Concours International pour la Musique Contemporaine « Olivier MESSIAEN » - Festival des Charentes	LA ROCHELLE	piano	17 - 20 avril	Rencontres Internationales d'Art Contemporain 104, rue de la Tour **75016 PARIS** (504.08.51)

CONCOURS INTERNATIONAUX DE MUSIQUE AYANT LIEU A L'ETRANGER

par ordre alphabétique de pays

TITRE	PAYS - VILLE	BRANCHE	DATES	ADRESSE DU SECRETARIAT
22e Concours International de Musique des Institutions Radiophoniques de la République Fédérale d'Allemagne	ALLEMAGNE - MUNICH	piano - violoncelle clarinette - cor quatuor à cordes	septembre - octobre	Bayerischer Rundfunk D 8 **MUNCHEN** 2 (Allemagne)
Concours International de Musique	AUTRICHE - VIENNE	piano (uniquement BEETHOVEN)	juin	Gesellschaft der Musikfreunde Bösendorfestrase 12 A 1010 **WIEN** (Autriche)
Concours International de Musique « Reine Elisabeth »	BELGIQUE - BRUXELLES	composition	mai - juin	11, rue Baron Horta B-1000 **BRUXELLES** (Belgique)
Concours International d'Orgue organisé dans le cadre du Xe Festival des Flandres	BELGIQUE - BRUGES	orgue	27 juillet - 10 août	C. Mansionstraat 30 B-8000 **BRUGES** (Belgique)
Ve Concours International de Jeunes Chanteurs d'Opéra	BULGARIE - SOFIA	chant	27 mai - 18 juin	56, rue Alabine **SOFIA** (Bulgarie)
IXe Concours International de Montréal	CANADA - MONTREAL	chant	2 - 16 juin	106 Dulwich av. **St LAMBERT p.q.** (Canada)
XIXe Concours International « Maria Canals »	ESPAGNE - BARCELONE	piano - chant duos piano et violon piano et violoncelle	2 - 12 avril	Rambla de Cataluna **BARCELONA 8** (Espagne)
Concours International de chant « Francisco Vinas	ESPAGNE - BARCELONE	chant	novembre	Bruch 125 **BARCELONA 9** (Espagne)
« First International Harp Composition »	ETATS-UNIS - HOLLYWOOD	composition	1er février (date limite)	National Secretary 6331 Quebec Drive **Hollywood,** calif. 90068 (U.S.A.)
« Edgar M. Leventritt Foundation »	ETATS-UNIS - NEW YORK	violon	15 mai	1175 Park Avenue **NEW YORK** - N.Y. 10028 (U.S.A.)
The Van Cliburn International Piano Competition Quadrennially	ETATS-UNIS - FORTH WORTH (Texas)	piano	10 - 30 septembre	P.O.B. 17421 **FORTH WORTH** TEXAS 76102 (U.S.A.)
Dimitri Mitropoulos International Music Competition	ETATS-UNIS - NEW YORK	direction d'orchestre	saison 1973-1974	130, East 59 th Street **NEW YORK** 10022 (U.S.A.)
International Competition for Junior Violonists (12-18 ans)	GRANDE-BRETAGNE - GLASGOW	violon	18 - 24 juin	Mr. Iain TURPIE Directeur du Concours 60 St. Vincent Crescent **GLASGOW,** G E 8 N Q, (Ecosse)

XIIIe Concours International de Musique de Budapest	HONGRIE - BUDAPEST	violon - violoncelle quatuor à cordes	15 septembre 1er octobre	Bureaux des Concours Musicaux de Budapest 5 POB 80 VOROSMARTY Ter 1 **BUDAPEST** (Hongrie)
Ve Concours International de Harpe	ISRAEL - JERUSALEM	harpe	11 - 22 septembre	
Ier Concours International de Piano « Arthur RUBINSTEIN »	ISRAEL - TEL-AVIV	piano	9 - 20 septembre	M. J. BISTRIZKY Directeur du Concours Shalom Tower, Room 503 P.O. Box 29404 **TEL AVIV** (Israël)
Terzo Concours International de Violoncelle « Gaspar Cassado »	ITALIE - FLORENCE	piano	20 - 30 juin	Teatro Comunale Maggio Musicale Fiorentino Via Solferino 15 50123 **FIRENZE** (Italie)
Concours International « Foundation A. Curci »	ITALIE - NAPLES	violon	15 - 22 novembre	Via Nardones 8 **NAPOLI** (Italie)
Concours International « Pozzoli »	ITALIE - SEREGNO	piano	mi-septembre	Palazzo Municipale 20038**SEREGNO** (Italie)
Concours International « Busoni »	ITALIE - BOLZANO	piano	août	Conservatorio Monteverdi Piazza Domenicani 19 I 39 100 **BOLZANO** (Italie)
XIIe Concours International de Composition Symphonique	ITALIE - TRIESTE	composition	septembre	Conservatorio di Musica « G. Tartini » Via Ghega 12 1-34 132 **TRIESTE** (Italie)
Premio Internazionale di Violino « N. Paganini »	ITALIE - GENES	violon	2 - 10 octobre	Palazzo Tursi Via Garibaldi 9 **GENES** (Italie)
Concours International « B. Viotti »	ITALIE - VERCELLI	piano - chant (autres disciplines pas encore connues)	octobre - novembre	Societa del Quartetto Casella Postale 127 I - 13100 **VERCELLI** (Italie)
IIIe Concours International « Madame Butterfly »	JAPON - NAGASAKI	chant	1er - 21 mai	Inoue Bldg., 4-4, 1-Chome, Akasaka, Minato-ku, **TOKYO** (Japon)
Prix de composition musicale Prince Pierre de Monaco	MONACO	musique scénique (opéra ou ballet)	date limite de remise des partitions 1er avril	Palais Princier **MONACO**
International Gaudeamus Competition for Interpreters	PAYS-BAS - ROTTERDAM	tous instruments	25 avril - 1er mai	P.O.Box 30 **BILTHOVEN** (Pays-Bas)
Concours Gaudeamus International pour Compositeurs	PAYS-BAS - ROTTERDAM	composition pour musique : de chambre, d'orchestre, électronique	clôture pour les envois : 31 janvier	P.O.Box 30 **BILTHOVEN** (Pays-Bas)
XXIIe Concours International de Vocalistes	PAYS-BAS - 's-HERTOGENBOSCH (Bois-le-Duc)	chant	septembre	Hôtel de Ville **'s-HERTOGENBOSCH** (Pays-Bas)
VIe Concours international « Vianna da Motta »	PORTUGAL - LISBONNE	violon	22 - 29 octobre	Secretaria do Concurso Internacional « Vianna da Motta » Av. Conselheiro Fernando de Sousa SRF r-e F, **LISBONNE** (Portugal)
XXIXe Concours International d'Exécution Musicale	SUISSE - GENEVE	chant - piano contrebasse, flûte, trombone	septembre	ADRESSE DU SECRETARIAT Palais Eynard CH-1204 **GENEVE** (Suisse)
VIe Concours International de Composition Musicale Opéra et Ballet	SUISSE - GENEVE	composition, musique de ballet	date limite de remise des partitions le 1er septembre	Maison de la Radio 66, bld Carl Vogt CH 1211 **GENEVE 8** (Suisse)
Concours International de Flûte de Montreux	SUISSE - MONTREUX	flûte	septembre	42, Grande Rue CH 1820 **MONTREUX** (Suisse)
Concours International « Clara Haskil »	SUISSE - MONTREUX SUISSE - VEVEY	piano	7 - 14 septembre	42, Grande Rue CH 1820 **MONTREUX** (Suisse)
Concours International « Printemps de Prague »	TCHECOSLOVAQUIE - PRAGUE	piano - chant	26 avril - 15 mai	Dum Unelcu Maison des Artistes **PRAGUE 1** (Tchécoslovaquie)
IIe Concours International pour artistes de ballet	U.R.S.S. - MOSCOU	ballet	juin	rue Neglinnaia 15, **MOSCOU** (U.R.S.S.)

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

icn - vaux-le-pénil - 437.29.28 Dépôt légal 2e trim. 1973 Directeur-Gérant : A. MUSSON.